الهيئة المصرية العامة للكتاب



أدب السجون

مهداةَ إلى الكاتب الكبير: صنع الله إبراهيم

تحرير: شعبان يوسف



كتابات السجن رافد مهم من روافد الأدب العربى الحديث ، أسهم فيه بدرجات متفاوتة رجال و نساء ليبراليون و شيوعيون و إسلاميون و أفراد لم ينتموا لأى من هذه الاتجاهات السياسية، و كتاب مهمتهم الكتابة، و كتاب كان نص السجن هو نصهم الوحيد، سجلوا فيه تجربتهم ثم مضوا إلى أشغالهم و تخصصاتهم الأخرى.

وتشمل هذه الكتابات فضلا عن اليوميات و السير الذاتية و الروايات و القصائد و المسرحيات شهادات لا حصر لها و مقابلات و شذرات، باختصار لدينا مادة هائلة تطالب الباحثين بفحصها و تحليل خطابها و تتبع سماتها و أشكال حوارها مع واقعها التاريخى، من منظور الدراسات التاريخية و السياسية و الاجتماعية و النقدية .

ISBN# 9789774489150
6 221149 033382

الهيئة المصرية العامة للكتاب

أدب السجون

تحرير

شعبان يوسف

مهداة للكاتب الكبير

صنع الله إبراهيم

الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠١٤

وزارة الثقافة

الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة

د. أحمد مجاهد

اسم الكتاب : **أدب السجون**

تحرير : **شعبان يوسف**

مهداة للكاتب الكبير :

صنع الله إبراهيم

الإخراج الفني : مادلين أيوب فرج

تصميم الغلاف : أنس الديب

الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدي : ١١٧٩٤ رمسيس

www.gebo.gov.eg

email:info@gebo.gov.eg

أدب السجون/ تحرير: شعبان يوسف. ـ
القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٤.
٢٦٤ص؛ ٢٤ سم.
مهداة للكاتب الكبير صنع الله إبراهيم
تدمك ٠ ٩١٥ ٤٤٨ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ السجون فى الأدب العربى.
٢ ـ الأدب العربى ـ تاريخ ونقد.
أ ـ يوسف، شعبان (محرر)
رقم الإيداع بدار الكتب ١٣٩٩١/ ٢٠١٤

I. S. B. N 978 - 977 - 448 - 915 - 0

ديوى ٨١٠,٩٠٣٢

الجلسة الافتتاحية

د. سمير أمين

شرف عظيم لى أن أفتتح ندوة مركز البحوث العربية والإفريقية عن أدب السجون وأنا لست من كتاب أدب السجون، ولكننى أعتقد أنى ممن يعتقدون أن النقد الأدبى مهم جدا ويجب الاهتمام به اهتمامًا كبيرًا، وأعتقد أن الأدبيات وخاصة الشعر تمثل أوضح صور عن المجتمع ودائما ما أقول للشخص الذى يحب أن يعرف عن مجتمع ما، كفى قراءة كثير من الكلام السياسى والاجتماعى واقرأ الروايات الجيدة، والشعر الجيد؛ لأنهما يعطيان صورة أعمق عن المجتمع من جميع التحاليل العلمية مثل علم الاجتماع والعلوم السياسية. أعتقد أن الأعمال الأدبية مثل الرواية والشعر هما أفضل وسيلتين للتصور وفهم مجمتع ما، وأنا مقتنع أن هذا المبدأ ينطبق على مصر تمامًا؛ لأن الأعمال الأدبية هى من مستوى عال بالفعل وعلى صعيد عالمى، والجزء الأفضل من هذه الأدبيات هى ما كتب فى السجون، أو التى كتبها كتاب دخلوا السجون أكثر من مرة ولفترات طويلة وبالتالى تكون لهم نظرة مختلفة لهذا المجتمع، والسجن يعطى فرصة لانعكاس حقيقة المجتمع من حيث أوجه الحياة الاجتماعية المختلفة.

كلمة منسق الندوة

أ. شعبان يوسف

لم يكن الغرض من إقامة ندوة حول أدب السجون بمناسبة مرور خمسين عامًا على أوسع وأفظع تجربة اعتقال مصرية، هو تصفية حسابات مع الماضى، أو إدانة جديدة لإدارة سياسية بعينها، بقدر ما كان يحدو بنا الغرض لإجلاء بعض الغوامض التى أحاطت بالتجربة، وبقراءة الأدبيات التى انتجتها التجربة من شعر وقصص وروايات ورسائل ومسرح وأناشيد، هذه الإبداعات التى تراكمت بالفعل، وأصبحت ضرورة زمنية، وليست ترفًا، إنها إبداعات كتبت لإنصاف الإنسان، وانتصاره، ولتدافع عن حريته وكرامته ووجوده المتعدد السياسى والاجتماعى والفكرى والاقتصادى، إنما إبداعات لم تقف عند لحظة السجن والاعتقال فقط، بل تعدت ذلك إلى مساحات إنسانية أوسع مثل الحب والصداقة وأحلام التغيير.. إن الشاعر والروائى والمسرحى والرسام لم يسجن نفسه فى جدران الزنزانة، بل طار بأجنحته خارج هذا الإطار، وصنع لنفسه مناخًا آخر يستطيع أن يتنفس من خلاله، هذا المناخ المستقبلى هو الذى أبدع سلسلة مترابطة من تقنيات مقاومة باسلة، مقاومة ضرورية، للتصدى لكافة أشكال المحو والنفى والسحل والإلغاء، التى تعمدتها الإدارات المختلفة للسجون والمعتقلات، وكان من الضرورى أن تستجيب (لجنة توثيق تاريخ الحركة الشيوعية المصرية حتى عام ١٩٦٥) المنبثقة

عن مركز البحوث العربية والأفريقية، لضرورة قراءة ودراسة هذه الإبداعات الحية والماثلة كشاهد عيان، وكوثائق يقظة، لتسجيل التجربة بكل تفصيلاتها، وكانت الاستجابة تكليفًا لباحثين جادين ونبلاء، جمعوا ووثقوا ودرسوا هذه الأشكال الإبداعية المختلفة، وبالطبع ـ لا بد ـ أن تسقط أسماء فى الطريق، حيث أن الندوة لم تدع لنفسها الكمال والشمول والإحاطة، لضيق الوقت، لأن الإبداعات الكثيرة تستحق كل تقدير وعناية ودرس نقدى شامل.

وكان لابد أيضًا من استدعاء شهود عيان، من فئات مختلفة، وأجيال مختلفة، المثقف والعامل والمبدع، وكان التمثيل حيًا، ورائعًا، وكانت الاستجابة فوق العادة، والتفاعل كان جديرًا بعنوان الندوة..

وكان لابد أن نهدى الندوة إلى أحد رموز التجربة الأدبية المشتبكة مع تجربة الاعتقال، فاخترنا المبدع الروائى صنع الله إبراهيم، الذى أثرى بشهادته الندوة، وألقى ضوء جديدًا حول تجربته فى المعتقل، كما أثرى رفاقه الذين تحدثوا عن تجاربهم الندوة إثراءً منقطع النظير، وهم الأديب جمال الغيطانى، والناقدة أمينة رشيد، والمناضل فخرى لبيب، والعامل سيد ندا، والمناضلة ثريا حبشى، إنهم أضافوا نقاطًا جديدة، لم تكن معروفة من قبل.

ولا يسعنى أخيرًا إلا أن أشكر كافة الباحثين، الذين أضاءوا بجهودهم المحترمة سماء الندوة، ورفعوا مستواها إلى درجة المسئولية والجدية المرجوة، وقد أثرنا ـ أيضًا ـ أن يشاركنا فى الندوة باحثون من مختلف الأجيال، وكانت الصورة ـ أيضًا ـ حاضرة لنقل إحدى التجارب الحديثة فى الاضطهاد، فكانت تجربة فيلم (عنبر ٦) للمخرجة الشابة نسرين الزيات.

للجميع الشكر والتقدير... كما لا يكفى أن نشكر إدارة مركز البحوث العربية والأفريقية، الذى ذلل كل العقبات التى من الممكن أن تنشأ مع مثل هذه الندوات، وعلى رأسهم الصديقان حلمى شعراوى وحنان رمضان.

إنها ندوة تستحق التقدير والفخر بفضل جميع من أسهم فيها، وتعاضدوا لإنجاحها.

الفصل الأول

مداخل

أدب السجون فى العالم العربى

رضوى عاشور

كتابات السجن رافد هام من روافد الأدب العربى الحديث، أسهم فيه بدرجات متفاوتة رجال ونساء، ليبراليون وشيوعيون وإسلاميون وأفراد لم ينتموا لأى من هذه الاتجاهات السياسية، وكتّاب مهمتهم الكتابة، وكتّاب كان نص السجن هو نصهم الوحيد، سجلوا فيه تجربتهم ثم مضوا إلى أشغالهم وتخصصاتهم الأخرى. وتشمل هذه الكتابات فضلا عن اليوميات والسير الذاتية والروايات والقصائد والمسرحيات، شهادات لا حصر لها ومقابلات وشذرات. باختصار لدينا مادة هائلة تطالب الباحثين بفحصها وتحليل خطابها وتتبع سماتها وأشكال حوارها مع واقعها التاريخى، من منظور الدراسات التاريخية والسياسية والاجتماعية والنقدية أو بدراسات بينية تجمع فى مقاربتها بين أكثر من مجال بحثى.

أقدم فى هذه الورقة عرضًا مقتضبًا لكتابات السجن العربية، ويقتصر هذا العرض على المرويات: مذكرات وسير ذاتية وروايات (أشير لخمس منها فقط)، أنتجها معتقلون سابقون عن تجربة الاعتقال والسجن السياسى، وهو عرض انتقائى بطبيعة الحال، فكم النصوص يحول دون تناولها جميعا أو حتى ذكرالأهم بينها دون أن تتحول الورقة إلى قوائم مملّة أشبه بالدليل البيبلوغرافى.

اخترت تناول كتابة السجن فى أربعة بلدان عربية هى مصر والمغرب، لأن كم النصوص التى نشرت فيهما يفوق ما أنتج فى البلدان العربية الأخرى، وفلسطين ولبنان واعتبرتهما حالة واحدة لتناولى كتابة تجربة الاعتقال السياسى فى السجون الإسرائيلية. وأحجمت قاصدة عن تناول الشعر فهو بحاجة لدراسات قائمة بذاتها تحيط بالعامى منه والفصيح، وما أنتجه شعراء أو من عبروا عن أنفسهم شعرًا وإن لم يتحولوا إلى شعراء، لأنهم اختاروا ذلك أو؛ لأنهم غير مؤهلين له. ولما كان المتوفر من هذه النصوص الشعرية (دواوين أو قصائد مفردة أو مقاطع وشذرات حفظها بعض زملاء الشاعر أو تناقلته الذاكرة الشعبية) يشكل مادة هائلة ومتنوعة، ولما كان الشعر فن شفهى بالأساس وأقوى جذورًا فى الثقافة العربية، فإن الإحاطة بما أنتج منه عن تجربة السجن السياسى يتطلب منا العودة إلى ما لا حصر له من النصوص التى ألفها معتقلون فى سجون السلطات المحلية وفى سجون سلطات الاحتلال البريطانى والفرنسى الإيطالى والأسبانى، ومؤخرًا الاحتلال الأمريكى، على مدى ما يقرب من مائتى عام. وهى مهمة إن لم تكن مستحيلة بالمطلق فهى تستعصى فى دراسة محدودة كتلك التى أقدمها.

ورغم أن هذه الدراسة لا تصدّر الرواية ولا تركِّز عليها بشكل خاص وتنحصر فى كتابات السجن فيما عينته من البلدان، إلا أنه يعِّن لى أن أبدأ بالإشارة إلى عبد الرحمن منيف إذ تميّز عن باقى من تناولوا هذه التجربة بكتابتها بوصفها حالة عربية مشتركة. فى روايته الأولى **الأشجار واغتيال مرزوق** (١٩٧٣) يحكى منيف عن رجل يفر من بلده جراء ما تعرض له من اعتقال وتعذيب. أما روايته الثانية **شرق المتوسط** (١٩٧٥) وهى الرواية الأشهر عربيًا فى هذا الموضوع والأكثر شيوعًا بين القراء، فيتناول فيها الكاتب تجربة الاعتقال السياسى والتعذيب فى شرق المتوسط دون تعيين بلد بعينه من بلدانه، وهو ما يفسره تجربة منيف الخاصة.

ولد عبد الرحمن منيف فى عمان، الأردن، لأب من الجزيرة العربية وأم عراقية. ودرس المرحلة الابتدائية فى عمان والمرحلة الثانوية فى بغداد والتحق

بالجامعة فى القاهرة، وكان يقضى إجازته الصيفية بشكل منتظم مع عائلته الممتدة فى السعودية. لاحقًا سوف تجرده السلطات السعودية من جنسيته (١٩٦٣) فيستقر فى دمشق حتى رحيله (٢٠٠٤). وبسبب خصوصية هذه التجربة سوف يتمكن عبد الرحمن منيف من كتابة تجربة القمع والاعتقال السياسى والتعذيب فى المنطقة العربية ككل.

I

فى عام ١٩٦٦ نشر شاب فى الثلاثين من عمره روايته الأولى. وكان هذا الشاب قد تعرض للاعتقال لمدة خمس سنوات (١٩٥٩-١٩٦٤). كتب يوسف إدريس الأكبر سنا واستتبابا فى عالم الكتابة، مقدمة للرواية منبهًا لموهبة الشاب وقدرته الفنية وطزاجة نصه، قال: "إنها ليست قصة، قل إنها صفعة أو صرخة أو آهة منبهة وقوية تكاد تثير الهلع" (ص ١٠). ثم يضيف إدريس "إن البطل هنا ليس الرجل وليس الشاب، وليست الأحداث أو العصر، البطل هنا هو (...) إحساس عام طاغ لا اسم له (...)، ليس الإحساس بالغربة أو الاشمئزاز أو الضياع أو الثورة أو افتقاد الحنان أو الوجود، إنه إحساس مختلف (...) أريدكم معى أن تقرأوا القصة، وتخوضوا التجربة وتحسوه، ولتطلقوا عليه بعد هذا ما شئتم من أسماء" (ص ١٠-١١).

كانت رواية صنع الله إبراهيم **تلك الرائحة**، جديدة بشكل واضح، وسوف توصف لاحقا بأنها رواية الحداثة الأولى فى مصر: لا حبكة ولا تسلسل زمنى، بطل لا اسم له، كافكاوى السمت، يدور فى الشوارع بلا هدف أو يتمدد على سريره يدخن. لا شىء ذا بال يحدث فى الرواية اللهم الزيارة اليومية المنتظمة لرجل الأمن ليتأكد من تواجد هذا الشخص فى منزله ليلاً، وعدة فلاش باكات وبعض الصور الموحية، وأسلوب فى السرد محكم ومقتصد، وجمل تلغرافية على طريقة هيمنجواى، وتجربة اغتراب تحيلنا إلى **غريب** كامى.

أقتبس السطور الأولى من الرواية: قال الضابط: ماهو عنوانك؟ قلت: ليس لى عنوان. وتطلع إلى فى دهشة: إلى أين إذن ستذهب أو أين ستقيم؟ قلت: لا أعرف. ليس لى أحد. قال الضابط: لا أستطيع أن أتركك تذهب هكذا. قلت: لقد كنت أعيش بمفردى. قال: لا بد أن نعرف مكانك لنذهب إليك كل ليلة. ليذهب معك عسكرى (ص ١٥).

وفى نهاية الرواية يذهب الشاب ليبحث عن منزل جدته، يجده ويزورها ويستمع إلى ما لديها بشأن وفاة والدته. وتنتهى الرواية بالتالى:

تطلعت فى ساعتى. وقمت واقفا. وقلت يجب أن أذهب الآن. وودعتهن ونزلت السلم. وغادرت البيت واخترقت الشوارع الجانبية حتى ميدان رمسيس. ثم اتجهت إلى محطة المترو (ص ٩٢).

ورغم سهولة استنتاج أن الشخصية الرئيسية عادت لتوها "للحياة العادية" بعد الغياب فى السجن، تكاد تخلو الرواية من الخوض فى ذلك أو تقديم تفاصيل ما حدث هناك باستثناء عدد محدود ومقتضب من مشاهد الفلاش باك.

تعرّض صنع الله كما تعرض زملاؤه فى المعتقل للضرب والتعذيب والإهانة، إلا أن الرواية لا تركِّز على تفاصيل هذه التجربة بقدر ما تنشغل بمرتباتها النفسية، يصبح القهر فى السجن وعذاباته متضمنًا فى النص، يحمله ويغذّيه ويفسِّر مساره وإن لم يتصدر متنه. تمثل صنع الله على طريقته، حكمة هيمنجواى عن الشخصية الروائية التى يشبِّهها بجبل الجليد لا يظهر منه سوى ثمنه؛ ويبقى الجزء الغالب مغمورًا فى الماء. أقول تمثّلها على طريقته لأنه لم يقصر هذا المفهوم على الشخصية بل جعله أساس معالجته الفنية للتجربة برمتها.

وفى عام ٢٠٠٤ يعود صنع الله إلى تجربة الاعتقال فى يوميات الواحات. وهنا أيضًا يقدم شكلاً جديدًا. مقدمة مكونة من ٤٥ صفحة يحكى فيها المؤلف بشكل مباشر عن ظروف اعتقاله وبعض تفاصيل الحياة فى المعتقل، وهوامش فى آخر الكتاب قوامها ٩٠ صفحة (تعليقات شارحة لوقائع وشخصيات تاريخية). وبين

هذين القوسين: المقدمة من ناحية وهوامش الختام، تقع اليوميات فى ١٤٠ صفحة، وهى يوميات سجلها المؤلف بين عامى ١٩٦٢ و١٩٦٤ على ورق البفرة بخط منمنم أثناء اعتقاله، ونجح فى تهريبها معه عند الإفراج عنه. لا شىء فى هذه اليوميات عن التعذيب أو المهانة أو تفاصيل الحياة اليومية فى المعتقل، بل هى تأملات لمشروع كاتب، اقتباسات من قصائد وكتب وتعليقات على قصص أو روايات وملاحظات وآراء ومشاريع أدبية... إلخ.

وفى تقديرى أن معنى النص وقيمته يكمنان فى تلك العلاقة التفاعلية بين المقدمة والهوامش من ناحية واليوميات من ناحية أخرى.

بدأت بهذين النصين لا لقيمتهما فى تاريخ هذا النوع من الكتابة وقيمة كاتبهما فى حياتنا الثقافية فحسب، بل أيضًا لأن النصين يقدمان إطارًا زمنيًا مناسبًا لهذا الجزء من الورقة، فبين تاريخَى نشر **تلك الرائحة** (١٩٦٦) **ويوميات الواحات** (٢٠٠٤) صدرت فى مصر عشرات الكتب حول تجربة الاعتقال السياسى فى مصر. كان أغلبها بقلم يساريين (تحديدًا بقلم شيوعيين)، قدموا تجربة الاعتقال بين عامى ١٩٥٩ و١٩٦٤ فى سجون مختلفة. أعقبتها كتابات أخرى تناولت تجربة السجن فى الثمانينيات والتسعينيات، منها على سبيل المثال كتابات لطيفة الزيات وفريدة النقاش ونوال السعداوى وفتحية العسال. وهناك كم قليل من كتابات الإسلاميين (بل وقليل جدا فى ضوء عدد من تعرضوا منهم للاعتقال) مثل كتاب زينب الهضيبى وأحمد رائف، وهما يتناولان تجربة الاعتقال السياسى للإسلاميين فى الخمسينيات والستينيات.

قد ترجع كثرة كتابات السجن فى مصر، وكتابات الشيوعيين تحديدًا قياسًا لغيرهم من الجماعات السياسية، إلى أن نسبة كبيرة منهم كانت من النخبة. ولقد شملت حملة ١٩٥٩ المئات من المثقفين. (صدر أمر عسكرى فى ٣١ ديسمبر ١٩٥٨ باعتقال ١٦٨ شخصا، تبعه قرار آخر فى مارس ١٩٥٩ بالقاء القبض على ٤٣٦ شخصا. وكان بينهم عدد لا يستهان به من الصحفيين والشعراء والروائيين أو مشروع روائيين، والمسرحيين والمصورين ورسامى الكاريكاتور وممثلين

وأكاديميين ومهنيين). وقد سجل بعضهم هذه التجربة بعد انتهائها، فى كتب توالى صدورها بدءا من منتصف السبعينيات. وسوف يلاحظ الدارسون عند مقارنة هذه النصوص تشابهًا فى بنيتها، حيث تبدأ فى الغالب الأعم بظروف الاعتقال مع قدر من التفصيل يزيد أو يقل للأوضاع السياسية التى أدت إليه، ثم الحديث عن المعتقل وأشكال التعذيب ووصف الحياة اليومية والسجناء والحراس والعلاقة مع الإدارة وأشكال المقاومة، وأخيرا الإفراج بنية رحلة تبدأ لا ببدايتها بل بمقدماتها، رحلة إلى الجحيم يقابلها مسعى لا لتحمله فقط بل الانتصار عليه عبر مقاومة مادية ومعنوية. كما سيلاحظ الدارسون كيف تتكرر بعض الوقائع وكيف تتعدد أساليب نقل الواقعة الواحدة (مثلا واقعة الواصلة، وصول القطار بالمعتقلين إلى المحطة ونزول البعض منهم وتحرك القطار قبل نزول البعض الأخر من ذات المجموعة المقيدة بحجلة واحدة، وعادة ما كانت الحجلة وهى قيد حديدى طوله ١٥ متر به كلابشات حديدية تقيد عشرات السجناء (يتفاوت تقديرهم فى الكتابات المختلفة بين ١٥ و٣٩ سجينًا). بتحرك القطار سقط البعض وانكسرت أذرعهم أو ضلوعهم. وكاد الأمر ينتهى بكارثة لولا تنبه أحد الحراس الذى أشار لسائق القطار بالتوقف. والواقعة مذكورة بدرجات مختلفة من الاقتضاب أو التفصيل فى عديد من كتابات السجن من أول كتاب **شيوعيون وناصريون** لفتحى عبد الفتاح (١٩٧٥) إلى كتاب **معتقل فى كل العصور** (٢٠٠٤) لفوزى حبشى، ومنها أيضًا أبيات شعرية للمهندس محمود المستكاوى:

وانتهت رحلتنا فى قطر الصعيد
نزلونا فى المواصلة وانتقلنا من جديد
مرة تالتة بالعدد مضبوط أكيد
كل عشرين لمهم جنزير يشخلل من بعيد
زى طابور المواشى زى طابور العبيد
بالحجلات اللعينة ايد فى ايد جوا الحديد (نقلاً عن فوزى حبشى، ص ٢١٠، ٢١١).

وتجمع كتابات السجن على اختلافها بين البوح والتوثيق، التعبير عن تجربة الذات والتأسيس لذاكرة مغايرة للتاريخ الرسمى.

أتوقف هنا عند كتاب فوزى حبشى **معتقل كل العصور** لعدة أسباب، أولها أنه نشر عام ٢٠٠٤ مما أتاح لكاتبه ميزة تأمل التجربة عن بعد نسبى، وفى ضوء ما لا يقل عن عشرين كتابا حول نفس الموضوع نشرت فى العقود الثلاثة السابقة. ولما كان حبشى حريصًا على عدم تكرار ما سجله الآخرون فقد قدم فى كتابه خلاصة من نوع ما (أو تتويجا) لهذه الكتابات. ثانيها أن فوزى حبشى لا يقتصر فى كتابه على تجربة معتقل الواحات أو الواحات وسجن العرب فى الفيوم، أو الواحات وأبو زعبل، وهو الغالب فى الكتابات الأخرى. إنه فعلا معتقل فى كل العصور، قضى فترات متفاوتة ومتعددة فى العديد من المعتقلات منذ ١٩٤٨ إلى ١٩٨٧، تسعة معتقلات على وجه التحديد هى الهايكستب وجبل الطور والقلعة والقناطر وسجن مصر والعزب بالفيوم وأبو زعبل وطره، فضلا عن سجن المحاريق فى الواحات. ثم وهذا هو السبب الثالث لاختيار تجربته، خصوصية تجربة فوزى حبشى حيث تم اعتقاله واعتقال زوجته ثريا شاكر المعروفة بثريا حبشى، فى ذات الفترة مما أدى إلى حرمان أولادهم الثلاثة منهما طوال فترة الاعتقال (٤ سنوات قضتها الأم فى المعتقل و٥ قضاها الأب). عند القبض عليهما خلفا وراءهما ابنتهما نجوى ذات العام الواحد، وولدين أكبرهما فى السادسة هو ممدوح (الآن المهندس ممدوح حبشى) والأصغر فى الرابعة من عمره هو حسام (الآن المهندس حسام حبشى). (يرد جزء من تجربة ثريا حبشى فى كتاب فخرى لبيب وجزء آخر سجلته بنفسها فى شهادات ورؤى). أما السبب الأخير وقد يكون الدافع الأول لاختيارى، فهو الدور الذى لعبه فوزى حبشى فى تصميم المسرح وبنائه فى سجن المحاريق بالواحات. وليس المسرح هنا سوى نموذج واحد دال على مقاومة السجناء وإحرازهم نصرًا ماديًا ومعنويًا، رغم كل شىء. إذ تمكنوا من إنشاء جامعة حرة تنوعت الدراسة فيها من فصول محو الأمية (حيث كان معظم التلاميذ من حراس المعتقل) إلى السبرنبطيقا والرياضة

البحتة، وعقدوا امتحانات وأعطوا شهادات وأقاموا حفلات تخرج وأصدروا جرائد حائط ومجلة للمسرح وكوّنوا وكالة أنباء وأنشأوا مزرعة وورشات للتصوير والنحت والشعر وصناعة الفخار، وبنوا مسجداً فضلا عن المسرح.

بعد أربعين سنة، يسترجع فوزى حبشى تجربة بناء المسرح، يقول:

هل تسمح لنا الإدارة ببناء مسرح داخل السجن؟ ثم هل نستطيع بالفعل أن نبنى مسرحا؟ ولماذا هل لأننا نرتب حياتنا على أننا سنعيش هنا طيلة العمر؟ دارت هذه الأسئلة وغيرها برأسى، إلى أن قررت أنه لا بد من ذلك لأن بناء مسرح كهذا سيكون كفاحا معنويا ضد الصحراء، والرمال، والمنفى، حتى لو قام بناؤه لساعة واحدة، وعرضت مسرحية واحدة فقط، فإننا سنظل نعتز دائما بأننا استطعنا أن ننتصر بالثقافة والفن على الاستبداد ولو للحظة عابرة (ص ٢٤٣).

يحكى فوزى حبشى كيف صمم مسرحا رومانى الطراز نصف دائرى، مصاطبه متدرجة الارتفاع. ولكن المعتقل فى الصحراء، وبناء المسرح يحتاج لطوب فكيف يتم توفير الطوب الضرورى؟

يشرح لنا السيد يوسف فى كتابه مذكرات معتقل سياسى كيف تمكنوا بعد عدة محاولات فاشلة من تصنيع الطوب:

كانت المشكلة هى ضرب كمية من الطوب بما يكفى بناء المسرح. وقام الزملاء بعدد من التجارب حتى يصنعوا طوبة صلبة. وحل المشكلة الرفيق محمد شطا (...) فأشار إلى تكوين خلطة من تراب الصحراء + طين الصلصال + تبن = عجينة متماسكة إذا جففت فى الشمس اكتسبت الصلابة، ونجحت التجربة وبدأ العمل خمسون زميلا لضرب الطوب ومثلهم لحفر أرضية المسرح، وكانت المساحة المطلوب حفرها من الأرض ٢٠٠ × ٥٠ مترا وبعمق مترين فى المتوسط. وأقيمت مسابقات فى حفر وضرب الطوب بين الزنازين" (ص ٢٧٣/٢٧٢).

تم افتتاح المسرح فى يوم المسرح العالم فى ٢٧ مارس١٩٦٢)، يعين السيد يوسف التاريخ بالعام ١٩٦٢ أما حبشى فيحدده بالعام ١٩٦٣). وتفاوتت العروض فكان منها حلاق بغداد لألفريد فرج وكان فى نفس المعتقل، والخبر لصلاح حافظ وهو أيضًا من نزلاء المعتقل، كما عرضت السبنسة لسعد وهبة وعائلة الدوغرى لنعمان عاشور، وكانت تعرض فى الوقت نفسه على خشبة المسرح القومى فى القاهرة. وقدم المعتقلون على خشبة مسرحهم عددًا من المسرحيات العالمية منها ماكبث لشكسبير وبيت الدمية لإبسن، ومسرحية لبرنارد شو، وأخرى لسارتر. وعلى المسرح نفسه قدمت عروض للعرائس وأمسيات شعرية. ويسترجع حبشى تلك التجربة ويعلق عليها قائلا: استغرق العمل فى بناء المسرح أربعة شهور وكان الانهماك فى البناء "يشد من أزرنا" ويمنحنا "وسيلة لتأكيد قدرتنا على هزيمة الصحراء والمنفى" (٢٤٦)

كانت تلك دليلا على أن بوسع الإنسان أن يظل رافع الرأس فى أشد الظروف قسوة ووحشية... لقد حولت مجموعة من العراة الحفاة الجائعين المعزولين [فى] قطعة نائية من جهنم، أطبقت عليها الجنود والجدران والأشواك، إلى بؤرة للثقافة والتعليم والمعمار والفن والخضرة! كانت برهانًا على قدرة الإنسان على التقدم ليغرس زهرة فى قلب الجحيم (٢٣٢-٢٣٤).

بعد ثلاثة عشر عامًا من إنجاز المسرح أعمل فوزى حبشى خياله ومعارفه المعمارية فى إنجاز عمل آخر. كان اعتقل مجددا عام ١٩٧٥ فى سجن أبو زعبل وقرر تجميل ساحة السجن بنافورة. أنجز التصميم وأقنع إدارة السجن بعدم إعاقة هذا المشروع الذى يُجمِّل باحة السجن. تغاضوا عن تهريب المواد اللازمة والتى قامت ثريا حبشى ولم تكن معتقلة هذه المرة، بتوفير اللازم عبر عدة زيارات. كان التصميم كما نقله لنا فوزى حبشى فى كتابه على النحو التالى: فى مركز النافورة مُهرِّج فى فمه بوق يتدفق منه الماء، وفى الأركان الأربعة أربعة أشكال لكل منها دلالته الرمزية: عروس بحر باكية، وباقة زهور سحقتها يد عملاقة، وشعلة منطفئة، وكتاب يسحقه حذاء عسكرى. اعترضت إدارة السجن

على الحذاء العسكرى الذى يسحق كتابا، وبعد مفاوضات توصل الطرفان إلى حل وسط يقضى بالتنازل عن الحذاء العسكرى فى مقابل احتفاظ حبشى بالنموذج الأصلى لتصميمه وإخراجه من السجن. أُنجزت الفسقية بعد التعديلات ولكن، يقول حبشى:

ما إن ارتفع تمثال المهرج وسط الفسقية بكرشه؟.وهو ينفخ فى البوق حتى اكفهر الجو فى السجن كله، وأخذت الإدارة تغلق علينا أبواب الزنازين وتعاملنا بشكل فظ (...)، وعلمنا أن بعض قادة مصلحة السجون جاءوا خصيصا لمشاهدة التمثال ثم رفعوا تقريرا إلى مسئولين أعلى تضمن قولهم: إن مهرج النافورة لا يشبه سيادة الرئيس (ص ٢٠١).

II

رشيد بن عيسى ملازم شاب فى سلاح الجو الملكى المغربى اتهم بالمشاركة فى محاولة انقلاب ضد الملك الحسن الثانى عام ١٩٧٢. ولما كان بن عيسى ملازما صغير السن لم يثبت عليه الضلوع بشكل أساس فى المحاولة، حُكم عليه بثلاث سنوات. ولكن بن عيسى بعد انقضاء هذه السنوات، لم يفرج عنه. قضى فى المعتقل إحدى عشرة سنة انتهت بموته. خلّف بن عيسى رسمة لزانته الانفرادية فى معتقل تازمامرت، وكان شديد الاعتزاز بهذه الرسمة. وتقول كريستين دوريه سرفاتى إن بن عيسى همس وهو على فراش الموت " أريد لرسمتى أن تخرج من هذا السجن وأن تطوف العالم" (نقلاً عن مروزقى، ص ٤).

أصف الرسمة: سكتش بالقلم لزنزانة صغيرة، مجرد سقف وجدران. فى مركز الرسمة مساحة داكنة هى باب مغلق فيه فتحة دقيقة. إلى يسار اللوحة على الأرض إبريق ماء ومصطبة حجرية تبدو كمنضدة (نعرف من شهادات معتقلى تازمامرت أن هذه المصطبة كانت هى الأثاث الوحيد فى الزنزانة، يستخدمها المعتقل للنوم والجلوس والأكل).

توفى بن عيسى فى ٢٩ يونيو ١٩٨٣ وكان على رفاقه أن يبقوا بعدها ثمانى سنوات فى المعتقل. وعندما أفرج عنهم فى صيف عام ١٩٩١ حققوا لبن عيسى الشق الأول من رجائه: حملوا معهم رسمته إلى خارج السجن. بعد عشر سنوات من ذلك التاريخ، تمكن رفيق من رفاقه من تحقيق الشق الثانى من الأمنية: أصبحت الرسمة هى غلاف الكتاب الأول الذى ظهر عن تزمامرت: الزنزانة رقم ١٠ لأحمد مرزوقى. ولأن الكتاب مكتوب بالفرنسية فقد أمكن بيسر وسرعة أن يبدأ رحلته حول العالم.

فى تازمامرت، وهو معتقل يقع على أطراف الصحراء الشرقية للمغرب، افتتح فى أغسطس ١٩٧٣ وأغلق فى ١٥ سبتمبر ١٩٩١، اعتقلت فيه مجموعتان من العسكريين ثم لحق بهم عدد من معتقلى المعارضة المدنيين. اتهم العسكريون بمحاولة الانقلاب على الملك الحسن الثانى. المجموعة الأولى فى قضية قصر الصخيرات (١٩٧١) والمجموعة الثانية فى محاولة انقلابية استهدفت طائرة الملك فى العام التالى (١٩٧٢). كان معظم السجناء من طلاب مدرسة عسكرية استخدموا بدهاء من قبل مسئوليهم مدبرى الانقلاب. دام التحقيق مدة عامين وحكم على معظمهم بأحكام تتراوح بين السجن ثلاث سنوات، وخمس سنوات، وعشر سنوات. ولكنهم بقوا فى تازمامرت ثمانية عشر عاما يضاف إليها عاما التحقيق فى سجون أخرى. أعدم قادة الانقلابين، أما الثمانية وخمسين الذين نقلوا إلى تازمامرت فلم يبقى منهم ساعة الإفراج إلا ثمانية وعشرين. كان ثلاثون منهم قد فارقوا الحياة بعد أن فقد البعض عقله أو أصيب بشلل أو بمرض عضال، ولم تشفع له أى من هذه الأمور فى مغادرة زنزانته الانفرادية، فعاش فى ظرف شديد القسوة بلا رعاية طبية أو إنسانية، اللهم ما يتفضل به أحد الحراس أحيانا حين يسمح لسجين بالانتقال إلى زنزانة زميله المشلول أو الموشك على الموت ليساعده على الاغتسال وتنظيف زنزانته.

بعد تسع سنوات من الإفراج عن نزلاء تزمامرت صدر أول كتاب حول هذه التجربة وهو سيرة أحمد مرزوقى **الزنزانة رقم ١٠**، وبدأ نشر كتاب آخر مسلسلاً

فى إحدى الجرائد المغربية لمحمد الرايس: **من الصخيرات إلى تازمامرت: تذكرة ذهاب وعودة إلى الجحيم**، وقد صدر بعد عام من ذلك التاريخ فى كتاب. وفى نفس هذا العام أى عام ٢٠٠٠ أصدر الروائى المغربى المقيم فى باريس والكاتب بالفرنسية، الطاهر بن جلون روايته **هذه العتمة المبهرة** Cette Aveuglante Absence de Lumiere؟، واعتمد بن جلون فى روايته على شهادة أحد نزلاء تازمامرت. لسنا بصدد تقويم الرواية هنا، ولكننا نود أن نشير إلى أن الرواية أثارت سجالا فى الصحف المغربية والفرنسية وطرح السؤال: لماذا لم ينبس بن جلون ببنت شفة طوال عشرين عاما عن المعتقلات المغربية؟، لماذا لم ينطق بكلمة مساندة للمعتقلين السياسيين فى تازمامرت ودرب مولاى شريف وأكدز وقلعة مكونة وغيرها من السجون المغربية؟ وأدان كثير ممن شاركوا فى السجال ما أقدم عليه بن جلون واعتبره غير أخلاقى، فهو الأن يستفيد من عذاب هؤلاء السجناء لنشر رواية جديدة ما دام الحديث فى الموضوع صار متاحا لا يكلف المرء أى ثمن. وأجاب بن جلون من ضمن ما أجاب، أنه لم يعترض على سياسات الملك الحسن القمعية فى حينه لأنه كان حريصا على زيارة أهله فى المغرب. وفى نفس الفترة التى صدرت فيها هذه النصوص الثلاثة نصوص المرزوقى والرايس وبن جلون صدر كتابا سيرة لأم وابنتها: أولهما **السجينة** (١٩٩٩) لمليكة أوفقير وثانيهما بعد عام واحد، **حدائق الملك: أوفقير والحسن الثانى وأنا** لفاطمة أوفقير (٢٠٠٠) وهى والدة مليكة.

ومن المفارقات أن الجنرال أوفقير زوج فاطمة ووالد مليكة، كان فى صدارة السلطة فى المغرب لعقود، فكان وزيرا للداخلية حينا ووزيرا للدفاع فى حين آخر وقائدا للجيش لبعض السنوات. وعندما اتهم بتدبير انقلاب ضد الملك قتل وتم اعتقال زوجته وأولاده الستة وإحدى القريبات والطاهية، وكانت مقيمتان مع الأسرة. وأمضى هؤلاء التسعة عشر سنوات فى معتقل صحراوى، كل فى زنزانة منفردة أضيف إليها ثمانى سنوات فى الإقامة الجبرية، أربع منها قبل نقلهم إلى المعتقل وأربع بعد خروجهم منه. لم تجر محاكمة ولا توجيه اتهام ولا صدرت

بطبيعة الحال أية أحكام. كان على أسرة أوفقير الذى نعمت بما لا حصر له من الامتيازات فى ظل سلطة الأب أن تدفع الآن ثمنا باهظا مروعا لتمرد أوفقير على العرش.

توفى الملك الحسن الثانى عام ١٩٩٩ بعد أن حكم المغرب ثمانية وثلاثين عاما صارت تعرف فى الأدبيات المغربية بسنوات الجمر والرصاص. وفى الأعوام التالية لرحيل الطاغية، صدرت عشرات الكتب التى تتناول تجربة الاعتقال السياسى فى المغرب وهى نصوص متنوعة وشديدة الثراء فى ما تنقله، أغلبها مكتوب باللغة العربية وبعضها كتب بالفرنسية أو بالأمازيغية. وفى أقل من خمس سنوات أصبحت هذه الكتابات ظاهرة تستحق الدرس والفحص. وفى صيف عام ٢٠٠٦ عقد اتحاد كتاب المغرب ندوة بعنوان الذاكرة والإبداع: قراءات فى كتابة ومحكيات السجن"، قدم فيها خمسة عشر بحثا تناولت نصوصا متباينة منها الشعر والرواية وكتب السيرة واليوميات وغيرها. وفى تقديمه للندوة قال عبد الحميد عقار رئيس اتحاد كتاب المغرب إن الاهتمام بهذه الكتابات هو محاولة للإصغاء لنبض مؤلفيها و"إضاءة القيمة التعبيرية والتأليفية والبلاغية والفكرية لهذه الكتابة، وتحليل لعنصرى الشهادة والإبداع فيها، كما أنها مقاربة لأبعادها التوثيقية والتاريخية من حيث هى مرآة من وجهة نظر خاصة لحقائق حقبة مظلمة من تاريخ المغرب المعاصر، وتعرية دقيقة وتفصيلية، وببلاغة خاصة، لأساليب القمع ولا إنسانية الاعتقال والسجن وسيكولوجية الجلاد والمناضل والضحية فى آن واحد، ولسيرة تكوين هذا الأخير ذهنيًا ومعرفيًا وعاطفيًا ونضاليا". (انظر/ى جريدة الشرق الأوسط، العدد ١٠١١٦، ٩ أغسطس ٢٠٠٦). ومن الدال أن أيا من الباحثين فى هذه الندوة لم يتناول كتابات آل أوفقير التى تكاثرت لأن كلا من أفراد الأسرة أراد أن يحكى من منظوره أو لأن حكاية آل أوفقير أصبحت تضمن رواجا مما شجع فردين آخرين من الأسرة على الكتابة. فنشر رءوف أوفقير: الضيوف: عشرون سنة فى سجون الملك (٢٠٠٣) (ومؤخرًا تبعته أخته سكينة بإصدار كتابها: الحياة بين يدى: طفولة فى سجون الحسن الثانى، ٢٠٠٨).

ولن تقتصر مرويات السجن على الكتب المنشورة إذ سوف يقدم آلاف من المغاربة الذين أضيروا فى "سنوات الجمر والرصاص" بشهاداتهم المكتوبة (فى ملفات) والشفهية، وذلك فى إطار هيئة الإنصاف والمصالحة التى شكلها الملك محمد السادس فى ٢٠٠٤ لتبحث فى الانتهاكات التى تمت منذ عام ١٩٥٦ إلى عام ١٩٩٩. بلغ عدد الملفات التى قدمت للجنة ٢٠,٠٤٦ من مُضار أو أهله، قُبل منها ١٦,٨٦١ يتضمن كل منها حكاية اعتقال تعسفى وتعذيب أو وفاة سجين من سوء المعاملة والتغذية وغياب الرعاية الصحية أو اختفاء قسرى يجمعه بقائمة طويلة من "مجهولى المصير". تبحث الهيئة فى الملفات بهدف تعويض المضارين وإعادة تأهيلهم أو تستمع إلى شهاداتهم فى جلسات علنية. وتبعا للأرقام الرسمية للهيئة تم الاستماع إلى ٢٢ ألف شهادة. ولكن من الملاحظ أن الموقع الرسمى للهيئة وهو موقع إلكترونى متميز يطرح مهام الهيئة وخلاصات تقريرها وبعض الأبحاث التى قدمت حول الموضوع، لا يتيح للصوت المباشر لأى من هؤلاء المعذبين بنقل ما عاناه، بل يستبدل بها بطاقات معدودة لحالات غير دالة.

ولأن الاعتقالات فى المغرب من بين التجارب الأكثر ترويعًا فى العالم العربى، يقول محمد بودهان وهو صحفى مغربى:

للتعبير عن أقصى درجات الاستنكار والاستياء، يقول المثل العامى: "يسمعها الشيطان فيغطى أذنيه". وهذا ما يصدق على فظاعات تازمامرت. أى أن الشيطان، رغم أنه الشرير الأول المختص فى إلحاق الشر والأذى بالبشر، وبالتالى فهو يتلذذ بالأخبار التى تتحدث عما يصيب الناس من شرور وآلام، وما يقعون فيه من غواية وضلال، إلا أنه فى حالة تازمامرت، فإن ما حصل فيها من شر وألم وعذاب يتجاوز بكثير كل الأفعال الشيطانية الشريرة، التى يكون وراءها الشيطان، إلى الدرجة التى جعلت هذا الأخير "يغطى أذنيه" حتى لا يسمع فظاعات تازمامارت لأنها تفوق كل ما هو شيطانى إلى الحد الذى جعله يرقّ لحال معتقليها ويتعاطف معهم، وهو المعروف، بالتعريف، بأنه لا يكنّ شفقة ولا يحمل رحمة لبنى البشر.

ويبقى السؤال ما الذى سيفعله الشيطان بتلك الشهادات التى صم أذنيه عنها طويلا؟ ما هى مترتبات الاستماع وجلسات المصالحة فى المغرب الحالى حيث "لم تقع قطيعة ولا حتى رمزية فى النظام (...) لم يصرح النظام الحالى من براءته من إرث النظام السابق. هناك استمرارية بل احتضان كامل لإرث الماضى" (محمد حاتمى).

III

من ١٩٤٨ عام إنشاء دولة إسرائيل، حتى نهاية ٢٠٠٨ تعرض ٨٠٠,٠٠٠ فلسطينى لتجربة السجن السياسى، وهو ما يشكل ٢٥٪ من مجمل سكان فلسطين. ومن عام ٢٠٠٠ تم سجن ٤٢,٠٠٠ فلسطينى ولا يشمل هذا الرقم من تم توقيفهم للتحقيق أو اعتقالهم فى المستوطنات أو مراكز الشرطة أو النقاط والحواجز العسكرية. ويوجد حاليًا ١١,٠٠٠ سجين فلسطينى موزعين على ٣٠ سجن داخل إسرائيل. ويبلغ عدد السجناء الذين تجاوزت فترة سجنهم عشر سنوات، ٤٢١ سجينا. ومن مجمل ال ١١,٠٠٠ سجين سياسى هناك ٣٥٦ طفل (تحت سن ١٨ سنة) و١١٨ امرأة و٤ وزراء و٣٤ من أعضاء المجلس التشريعى (البرلمان الفلسطينى) بما فيهم رئيس المجلس. ومنذ عام ٢٠٠٠ توفى ٧٢ سجينا، ٣ منهم من أثر التعذيب و١٧ جراء عدم تقديم العون الطبى الضرورى.

ورغم ذلك، تبقى كتابات السجن الفلسطينية قليلة نسبيا فى ضوء هذه الأعداد. لماذا؟ هل لأن غالبية المعتقلين ليسوا من فئة المثقفين أو المهنيين، وبعضهم شباب صغار والبعض الآخر لم يتح له من التعليم إلا القليل؟ أم لأن ضغوط واقع الاحتلال تبقى قائمة حتى بعد خروج السجين مما يحول بينه وبين الكتابة عن تجربة سجنه؟ ليس لدى إجابة جاهزة والموضوع مطروح للبحث. لدينا كم لا يستهان به من نصوص كتبت فى السجن: قصائد أو شذرات وخواطر أو مشروع رواية تم تهريبها من السجن وقد تجد لها طريقا إلى الشبكة الإلكترونية.

وتبقى الكتب المنشورة محدودة نسبيا. وقد يكون من أوائل هذه الكتب مذكرات معتقل سياسى لأسعد عبد الرحمن الذى نشر فى نهاية الستينيات فى بيروت وسجل فيها كاتبها تجربة تسلله إلى الضفة الغربية بعد احتلالها وما نعرض له أثناء الاعتقال من تعذيب.

أتوقف عند كتاب عائشة عودة أحلام بالحرية (٢٠٠٤). اعتقلت عائشة عودة فى مارس ١٩٦٩ وكانت فى الخامسة والعشرين من عمرها وقضت عشر سنوات فى السجن تعرضت فيها لكافة أشكال التعذيب البدنى والمعنوى: ضربت وسحلت وركلت بالأقدام ووجه لها الحراس أقذع الشتائم وأرهبوها: إن لم تعترفى سنظل نضربك إلى أن تفقدى البصر، إلى أن تصابى بالشلل، إلى أن تموتى، سننسف بيت أهلك... فتصمد فى وجههم فيسحلونها بوجه متورم وجسد ملتهب حتى لا تستطيع تحمل ملامسة وجهها أو جسمها للفراش. وفى الاستجواب الأخير اغتصبت.

لم تتمكن عائشة عودة من كتابة تجربتها إلا بعد أكثر من ثلاثين عاما.

تركز عائشة عودة فى كتابها على تجربة القبض عليها ومراحل الاستجواب وهى أيضاً مراحل التعذيب. أما سنوات السجن العشر وتفاصيل الحياة اليومية والعلاقات داخل السجن فتختزل إلى فصل واحد قصير فى نهاية الكتاب.

أما سهى بشارة والتى قضت عشر سنوات فى معتقل الخيام بجنوب لبنان فقد استخدمت أسلوبا مختلفا لكتابة تجربتها. فى كتابها مقاومة (٢٠٠٠) تحرص سهى بشارة على تقديم المعتقل وتاريخه وموقعه الجغرافى وتقدم وصفا تفصيليا لمبانيه وأنواع زنازينه، وتنقل إلى القارئ الإجراءات المعتادة فى التحقيق والتعذيب والنظام اليومى: الوجبات والملابس علاقات السجناء ببعضهم البعض وأشكال العقاب وما لا يحصى من أشكال المقاومة اليومية لحياة المعتقل. توثق سهى بشارة بأناة ودقة للحياة فى معتقل الخيام وبهذا المعنى فكتابها هو كتاب عن تجربتها بقدر ما هو وثيقة لا غنى عنها من وثائق هذا المعتقل.

دخلت سهى بشارة السجن فى الواحد والعشرين من عمرها، لم تغتصب ولكنها ضربت وعذبت بالصعق بالكهرباء وعوقبت لفترات طويلة بالسجن فى زنزانة انفرادية ضيقة إلى الحد الذى تقطع فيه المسافة بين الحائط والحائط فى أربع خطوات. وكان جزءا من من مقاومتها قرارها بالمشى أربعة كيلومترات يوميا داخل هذه الزنزانة، مع توخى الحذر من اصطدامها بالحائط أثناء دوراتها الألفية فى ذلك الحيز الضيق.

تم الإفراج عن سهى بشارة عام ١٩٩٦، وبعد أربع سنوات من ذلك التاريخ سقط سجن الخيام مع تحرير الجنوب اللبنانى من الاحتلال الإسرائيلى. وتحول المعتقل إلى متحف يزوره الكافة ويرون بأم أعينهم ظروف معيشة السجناء والزنازين الانفرادية الضيقة (مساحتها متر فى ١,٨٠) والصندوق الذى كان يوضع فيه السجناء (٩٠ سم × ٩٠ سم) لأيام. ولما كان معتقل الخيام شاهداً بليغا على البربرية الإسرائيلية فقد استهدفته الطائرات الإسرائيلية بغارات مكثفة فى عدوانها على لبنان فى صيف ٢٠٠٦ وحولته إلى أنقاض.

وأخيرا بعض الملحوظات السريعة:

١- تفصح كتابات السجن عن ملمح أساسى من ملامح واقع عربى محاصر بين الغزاة والطغاة. ولعل دراسة فاحصة لمعتقل "أبو غريب" فى العراق وما عاناه المعتقلون فيه فى ظل نظام صدام حسين وفى ظل الاحتلال الأمريكى يتيح لنا تجسيدا مذهلا لهذا الواقع.

٢- تواجه كتابات السجن الذاكرة الرسمية وتؤرخ للعلاقة بين السلطة ومعارضيها، تضبط الذاكرة الجماعية بما تتيحه من المعلومات والمعارف والتجربة المباشرة. إنها "ذاكرة منشقة". (محمد حاتمى). وتشكل هذه الأدبيات "فرصة مؤجلة للدفاع عن النفس، الدفاع الذى لم يكن ممكنا لحظة الاعتقال" (خديجة مروازى)، وهو فى تقديرى دفاع مركب مزدوج يتجسد أولا فى أساليب المقاومة داخل المعتقل ومواجهة السجناء لمحاولة سحق إنسانيتهم بتأكيد هذه الإنسانية

وجدارتها بل وإنجاز انتصار روحى ومادى أحيانا، كما حدث فى معتقل الواحات على سبيل المثال لا الحصر. أما المستوى الثانى فهو الانتصار المعنوى المتمثل فى الكتابة نفسها التى تصفى الحسابات مع آلة القمع والاستبداد، بفضحها وتقدم دفاعًا بليغًا عن النفس يصبح بدوره جزءًا من آليات التأثير والتغيير باتجاه واقع تاريخى أرقى. ولما كانت الذاكرة، استرجاع الماضى وبحث تفاصيله ومراجعته، عنصرا أساسيًا من عناصر تنظيم المقاومة من أجل البقاء (انظر/ى مروازى) فإن هذه الكتابات تصبح برحلتها إلى الجحيم مرة أخرى، رحلة اختيارية هذه المرة، لتأمله وتفحصه وكتابته، عملاً تاريخيًا بامتياز يسترجع الماضى ليتدخل فى الحاضر والمستقبل.

٣- فى كتابه المثير **المراقبة والمعاقبة** يطرح فوكو ما طرأ من تغيير فى نظام العقوبات الأوروبى بدءا من القرن التاسع عشر، ما يسميه بنظام اقتصادى جديد لأساليب القمع. لم يعد الجسد هو المستهدف بالتعذيب والإيذاء بل صارت السلطة قابضة متغلغلة ونافذة فى أوصال المجتمع وكافة مؤسساته، تضمن سيطرتها غير المرئية على أرواح المواطنين وأبدانهم. أما فى عالمنا العربى وكما تقول الراوية بما لا يخلو من سخرية مرة فى فرج، روايتى الأحدث: "السلطة عندنا كربة منزل كهينة ومدبرة لا تتخلص من شىء، وإن كان باليا، فتُبقى قديمها المستهلك مع ما استجلبته من الجديد فى الدرج نفسه غالبا أو فى أفضل الأحوال فى درجين متلاصقين، تفتح هذا حينا وذاك حينا، حسب الحاجة والطلب" (٩٠). أى أنها تلجأ إلى النظام الاقتصادى القديم القائم على التعذيب فى الوقت نفسه وترسخ سلطتها وقيودها فى المجتمع ككل عبر مؤسسات تضمن محاصرة المختلف: سجن فى السجن وسجن خارج السجن.

وختاما:

فى ديسمبر ١٩٦١ رسم بيكاسو رسمة لوجه المجاهدة الجزائرية جميلة بوباشا. وتحولت الرسمة إلى غلاف كتاب ألّفته جيزيل حليمى عن جميلة بوباشا، تناولت فيه تجربة اعتقالها وتعذيبها ووقائع محاكمتها.

لم يرسم بيكاسو ولا فنان بحجمه أيّا من معتقلى تازمامرت أو الواحات أو الخيام أو المعتقلات فى فلسطين المحتلة، لم ينتج أىٌّ من فانينا عملا بحجم الجرنيكا ليخلد فى الذاكرة الإنسانية فظائع الخيام أو نفحة أو تازمامرت. ولكننى أقول أن كتابات السجن على تنوع أساليبها واختلاف قيمتها البلاغية والتوثيقية أقرب لنسجية فذة، وراء كل تفصيلة من تفاصيلها عرقٌ ودم وحكاية يقشعر لها البدن: جرنيكا فريدة تتجاوز قدرة أى فنان فرد وإن كان بوزن بيكاسو، عمل جماعى يشهد على قدرات الإنسان على التحمل والتجاوز والانتصار، رغم كل شىء.

ثبت بالمصادر والمراجع

- خديجة مروازى، "سؤال التوثيق فى كتابات الاعتقال السياسى"، ندوة كتابات الاعتقال السياسى، الرباط ٢٠ مايو ٢٠٠٤.

http://ier.ma/IMG/pdf/article_merwazi.pdf

- سهى بشارة، مقاومة، ترجمة أنطوان أبو زيد، دار الساقى، ٢٠٠١

- السيد يوسف، مذكرات معتقل سياسى: صفحة من تاريخ مصر، الهيئة العامة للكتاب، سلسلة تاريخ المصريين، القاهرة، ١٩٩٩.

- صنع الله إبراهيم، تلك الرائحة، مطبعة عبده وأنور أحمد، القاهرة، د. ت [١٩٦٩] طبعة ثانية (الطبعة الأولى دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٦٦).

- ———— يوميات الواحات، دار المستقبل العربى، د. ت. [٢٠٠٤].

- الطاهر بنجلون، تلك العتمة الباهرة، ترجمة بسام حجار، دارالساقى، ٢٠٠٣.

- عائشة عودة، أحلام بالحرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥ (الطبغة الأولى ٢٠٠٤).

- عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٥.

- فاطمة وفقير حدائق الملك. الجنرال أوفقير والحسن الثانى ونحن. شهادة ومذكرات، ترجمة ميشيل خورى، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٠.

ـ فوزى حبشى، سجين لكل العصور، دار ميريت، القاهرة، ٢٠٠٤.

ـ محمد حاتمى، ""أدبيات السجون كمصدر تاريخى: الإشكالية والمقاربة"، ندوة كتابات الاعتقال السياسى، الرباط ٢٠ مايو ٢٠٠٤.

http://ier.ma/IMG/pdf/article_hatimi.pdf

ـ محمد بودهان، تازمامرت، نصب من العار فى التاريخ السياسى للمغرب المعاصر"

http://tawiza.ifrance.com/Tawiza89/Tazmamart.htm

ـ محمد الرايس. من الصخيرات إلى تازمامارت: تذكرة ذهاب وإياب إلى الجحيم، ترجمة عبد الحميد جماهرى، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٢

ـ مليكة أوفقير (بالاشتراك مع ميشيل فيتوسى)، السجينة، ترجمة غادة موسى الحسينى، دار الجديد، بيروت، ١٩٩٩

ـ موقع هيئة الإنصاف والمصالحة:

www.ier.ma/

ـ موقع وزارة الأسرى والمحررين الفلسطينية:

http://www.mod.gov.ps/index.php

Foucault, Surveiller et Punir: Naissance de la Prison, Gallimard, Paris, 1975.

Marzouki, Ahmed. Tazmamart Cellule 10, Tarik, Casablanca & Pris Midetaerranee, Paris, 2000

Ouazzani, Abdessalam. "Le recit carceral: le discours de la contrainte redoublee", Colloque: ecrits de la detention politique, Rabat, 2004. http://ier.ma/IMG/pdf/article_abdes_lam_el-ouazzani.pdf

النص والجدار... تجربة السجن
فى الأدب العربى المعاصر

د. عمار على حسن

توطئة

فرضت تجربة السجن نفسها على الأدب العربى منذ قديم الزمان، فقد جسد شعراء العرب فى الجاهلية والإسلام أشكال التعذيب فى السجون ومراحله وأساليبه فى قصائدهم، ورسموا صورا واضحة المعالم لشخصيات السجانين ومعاناة السجناء وعذابهم، ولحظات ضعفهم وصمودهم، وهواجسهم وأحلامهم وأفكارهم، وقد تصدى لتناول هذه التجربة الإنسانية القاسية عدد وافر من الشعراء ونظموا فيها قصائد تقطر ألما، لكن أغلبها فقد، لأسباب عديدة، أهمها الخوف من السلطة(١). وكان لتجربة السجن، على مساوئها، أثر بعيد متأصل فى لغة وصور شعراء العرب، فى الجاهلية وبعد الإسلام.

ويرصد الباحث عبد العزيز الحلفى فى كتابه "أدباء السجون" تجربة عدد من شعراء العرب الذين ألقت بهم السلطة فى غياهب السجن، لأسباب متعددة، وأبدعوا فى محابسهم قصائد تتسم بالقوة، وتموج بتفاصيل حياة قاسية مفعمة بالتوق إلى الحرية(٢). لكن موسوعة "العذاب" التى وضعها الباحث العراقى عبود

الشالجى، ركزت على زاوية مهمة فى هذا المضمار حين أسهبت فى شرح كافة أشكال التعذيب الجسدى التى مورست فى تاريخ العرب، والتى تعبر عن بشاعة ما كان يحدث للسجناء، والمعارضين للسلطان، منطلقا من تحديد أنواع السجون لينتقل إلى شرح العديد من أساليب التعذيب فى موسوعته ذات المجلدات السبعة. ومن بين هذه الأساليب، الركل واللطم واللكم واللكز والرجم والوطء بالأقدام والنطح والتعليق من اليدين أو من يد واحدة أو من الساق أو الإبط أو الثدى، والتعليق بالكلاليب، ونتف اللحى وشعر الرأس والبدن، والخصاء وعصر الأعضاء الجنسية، والخوزقة، وقطع الأطراف والسمل وجدع الأنف وسل اللسان وقلع الأسنان وقرض لحم الجسد بالمقاريض، وبقر البطن وقصف الظهر ودق المسامير فى اليدين والأذنين، والتعذيب بالنار والماء المغلى أو البارد، والتجويع والتعطيش أو إطعام ما لا يؤكل أو الإجبار على شرب سائل غير مستساغ ... إلخ[٣]. وجاء حراس سلاطين العرب المحدثين، شأنهم فى ذلك شأن غيرهم ممن يعتمدون القمع وسيلة لتثبيت حكم ظالم ومستبد، ليتفننوا فى إضافة أساليب جديدة للتعذيب، بحيث يمكن إضافة مجلدات أخرى إلى هذه الموسوعة.

ومع تواصل القمع صار السجن السياسى أحد الموضوعات الرئيسية للأدب العربى المعاصر، خاصة الرواية السياسية. ومن هنا نجد أنه لا تكاد تخلو رواية من الروايات العشرين، التى تمثل عينة هذه الدراسة من التطرق، بدرجات متفاوتة، لموضوع السجن السياسى، بدءًا من الأسباب التى تلقى بصاحبها إلى هذا المصير المرير، وانتهاء بما يحدث داخل الأقبية والزنزانات المعدة لتعذيب السجناء، مرورًا بالمراحل المرتبطة بدخول السجن، ومنها الترويع والملاحقة والاعتقال والحجز، وهو ما تم تناوله فى النقاط السابقة.

ويعود اهتمام الرواية العربية بقضية السجن السياسى إلى عدة عوامل، أولها: أن الأدب ينزع بطبيعته إلى الحرية - وهو ما ذكر تفصيلاً فى ثنايا الفصل الثانى - ولذا فإن السجن السياسى يمثل تحديًا للمبدع لا بد له من أن يجابهه، مسلحًا بالكلمة. وإذا كانت هناك دلالة بديهية للروايات، التى جسدت السجن، سواء حين كانت البلدان العربية ترزح تحت نير الاستعمار أم بعد نيلها الاستقلال، فهى بقاء

الإنسان العربى دائم الشوق إلى الشعور بالحرية فى وطنه(٤)، باعتبارها ضرورة لا بد من وجودها.

ويرتبط العامل الثانى بطبيعة الحياة السياسية فى العالم العربى، حيث أصبحت البقعة الجغرافية، التى تمتد من الخليج شرقًا إلى المحيط الأطلسى غربًا، من أكثر مناطق العالم خرقًا لحقوق الإنسان، وصارت أنظمتها الحاكمة هى الأشد استبدادًا وتعسفًا فى معاملة المواطن العربى، إذ بات القمع هو أساس التعامل بين السلطة والجماهير، وتجلت مظاهره فى جميع مناحى الحياة، كما أن أساليبه تطرأ عليها تطورات مستمرة، تسعى فى اتجاه إغلاق الطريق أمام أى محاولة لإحداث ثغرة فى جدار الاستبداد(٥)، الذى جعل السجون هى المكان الأول الذى يلتقى فيه من بيدهم السلطة بمن يعارضونهم، إذ يلعب الطرف الأول دور السجان، بينما الطرف الثانى هو السجين.

أما العامل الثالث فيتعلق بخلفية العديد من الأدباء الذين أنتجوا الروايات، محل الدراسة هنا، حيث نجد أن "السياسة" موجودة فى صميم حياتهم بأشكال ودرجات متفاوتة، ولذا فإنهم مروا بتجربة السجن أو كانوا قريبى الصلة بمن مر بها، أو مورست ضدهم أشكال مختلفة من القمع والقهر.

* * *

أولا: الأدب والحرية.. صنوان يقاومان السجن والسجان

تعد الحرية القيمة السياسية الأكثر ارتباطًا بالأدب، لدرجة أن بعض النقاد يعتبرون الأدب والحرية مترادفان(٦)، من منطلق أن رسالة أى كاتب يجب أن تكون هى توطيد أركان الحرية، من ناحية، كما أن العمل الإبداعى فعل حر، وممارسة الحرية تقودنا، شئنا أم أبينا، إلى سلوك إبداعى، من ناحية أخرى(٧)، وحتى لو كان الأديب ملتزمًا بقضية أو أيديولوجية ما، فإن هذا لا يجب، بأى حال من الأحوال، أن ينتقص من حريته، بل عليه أن يكتب بحرية، فى ضوء تعدد مفهوم الحرية من بيئة اجتماعية لأخرى، حسب ما تفرضه الأديان والعادات والتقاليد والقوانين، وفى إطار القيود الطبيعية المفروضة على العمل الأدبى، مثل الأشكال

الثابتة (رواية - شعر - مسرحية،.الخ) والإيقاع والعروض بالنسبة للشعر، وقوانين ملاءمة الذوق، والموضوعات التى تتضمنها النصوص[٨]. من هنا نجد أن سارتر، ورغم مناداته بالالتزام، لم يتجاهل الطبيعة الخاصة للأدب، لذا لم يفصل الالتزام عن الحرية، معتبرا أن الكتابة طريقة من طرق التعبير عن الحرية، أو على حد قوله: "حرية الاختيار قسمة مشتركة بين الكتاب جميعا، ملتزمين وغير ملتزمين، وهى أساس المطالبة بالالتزام"[٩].

ولا تقتصر ممارسة الحرية على مرحلة الكتابة الأدبية فقط، بل تمتد إلى تلقى العمل الأدبى أيضًا، بدءًا من حرية اختيار الكتاب عبر الشراء أو الاستعارة، إلى حرية تفسير النص، مرورًا بحرية اختيار الجزء الذى تتم قراءته، وحرية إدخال النص فى نسق إبداعى آخر، قد يكون فيلما سينمائيًا أو عملاً أوبراليًا، أو صورًا متحركة[١٠]. لكن تعدد المتلقين قد يمثل قيدًا على حرية المبدع، حيث قد يضع الأخير القراء، نصب عينيه، حين يشرع فى الكتابة، خاصة إذا كان المتلقى هو الرقيب السياسى، أو الرقيب الداخلى، أو حتى المتلقى الضمنى، الذى يتخيله، أو يستحضره المؤلف.

كما أن طبيعة النص تحدد مقدار الحرية التى يحصل عليها المتلقى. وتنقسم أراء النقاد فى هذا الشأن إلى اتجاهين، فيرى بعضهم أن النص المركب، متعدد الأبعاد، متشابك الدلالات، يثير روح التفاعل فى نفس المتلقى، ويجعله كائنا حرا فى التعامل معه، بينما يبدو النص ذو البعد الواحد عملا مستبدا لأنه يقضى على إمكانية المساءلة والاعتراض لدى القارئ، ولذا فإن النص الملتبس الملغوم هو أكثر احترامًا للقارئ لأنه يمنحه حريته ويدعوه للخروج من سلبيته وقصوره، ومن ثم القراءة بعقل منفتح[١١]. وفى المقابل هناك من يرى أن المسافة التى يضعها الكاتب بينه وبين القارئ تفترض جهل الأخير، ولا تعدو كونها نوعًا من التعالى يمارسه الكاتب ليحصل على شرعية مزعومة لدى القارئ، الذى يشعر إزاء النصوص الغامضة، سواء فى شكلها أم فى مضمونها، بالضآلة[١٢]. بالإضافة إلى هذا فإن الأدب، باعتباره فنًا لغويًا، قد يصبح سلطة لا مرئية، وأداة للهيمنة، من

قبل شخص أو فئة أو طبقة فيما يعرف بالعنف الرمزى(١٣)، وقد يجد الأديب نفسه مضطرًا، أو يتطوع هو، بتسخير نصوصه لخدمة سلطة معينة، ومن ثم تصبح حريته منقوصة.

ومع الأخذ فى الاعتبار كافة هذه القيود التى تحاصر الأدب، فإن الفن الروائى يبدو فى شكله الحالى هو أكثر الأنواع الأدبية نزوعا للحرية، فبعد أن كان النص التقليدى يعطى أبطاله فرصة محدودة للتعبير عن أنفسهم، حيث كان صوت المؤلف يعلو على كافة الأصوات، وتقبض يده "الأبوية" على مختلف المواقف داخل النص، أصبحت الشخصيات الروائية أكثر قدرة على التعبير عن نفسها، بعد أن تسربت النغمة الاحتمالية إلى التناول الروائى(١٤)، وتعددت الأصوات داخله، من خلال تشييد اللغة، عبر الحوار الخالص الصريح، والمزج بين لغتين لفئتين اجتماعيتين مختلفتين. ودخلت إلى النص الروائى جميع اللهجات الخاصة بفئات اجتماعية تنتمى إلى مختلف المهن وكافة الأوساط والطبقات، وكل المنظورات الأدبية والأيديولوجية(١٥)، لتصير مرونة الرواية هى المنبع الذى يؤمن للأديب تلك الحرية الضرورية له إذا أراد أن يصور حياة البشر تصويرا كاملا.

ما سبق إن كان يؤكد أن الأدب، خاصة الرواية، ينزع إلى الحرية من ناحية الشكل، فإنه يشير، فى الوقت ذاته، إلى أن علاقة المضمون بقيمة الحرية، تختلف حسب الظروف المحيطة بالأدباء. لكن الأمر الذى يجب الالتفات إليه، فى هذا المقام، أن الإبداع الحقيقى، هو الذى يجرى فى أجواء حرة، ويبشر بالحرية، أى يحتوى مضمونه على هذه القيمة العظيمة.

* * *

ثانيا: حين يتحول صمت السجن إلى فعل مقاوم

ما يأتى إلى الأذهان حين تسمع كلمة مقاومة ينصرف دومًا إلى أمر مرتبط بالحركة أو الفعل، الذى يتم توزيعه إلى العنف بشتى درجاته، أو إلى اللاعنف الإيجابى الذى يعتمد على وسائل عدة من الضغط والاحتجاج المدنى.

لكن فى حقيقة الأمر فإن الصمت يمكن تحويله من طاقة سلبية تنطوى على الاستسلام أو الاستلاب أو الترقب أو اللامبالاة إلى فعل مقاوم، قد لا يقل فى بعض الحالات عن النضال المسلح أو الاحتجاج المدنى القوى. وهناك حالتان أساسيتان كان فيهما الصمت مقاومة جلية بكل المقاييس. الأولى ترتبط بصمت المحكومين عن التجاوب مع نداء السلطة المستبدة لهم، حين تسعى إلى حشد الجمهور حول خطابها وبرامجها، لاسيما فى اللحظات الحرجة التى تجد فيها هذه السلطة نفسها مضطرة إلى استدعاء الناس بعد طول تغييب وتذكرهم بعد طول نسيان، وذلك وقت أن تكون مهددة بالانهيار أو الرحيل، أو تكون معرضة لضغوط قوية تجعلها تتآكل، وتشعر أن وضعها قد بات فى مهب الريح.

وتتوقع السلطة فى هذه الحال أن الناس ستستجيب لها طواعية، إما خوفًا أو طمعًا، وقد تدفع التابعين لها للنزول إلى الشارع لتحفيز الجماهير الغفيرة على الخروج من الصمت والترقب، والانخراط فى مساندة النظام الحاكم. فإذا رد الناس بالصمت، وأداروا ظهورهم للسلطة، وأشعروها بأنها باتت مجردة من أى شرعية، وأن الشعب يرفضها كلية، فإن سلوكهم هذا ينصرف إلى المقاومة، لاسيما إن حدث شعور جماعى بهذا الموقف، ووصلت فحوى الرسالة إلى السلطة وأتباعها.

وتزداد فاعلية هذا الموقف إن كانت السلطة مقدمة على خطوة تحتاج فيها إلى موافقة الناس عليها، لاسيما أوقات الاستفتاءات على شخص الحاكم أو لحظة تمرير قوانين وخطط وبرامج معينة، أو وقت يشعر فيه من بيدهم الأمر أن هناك حالاً من الرفض المكتوم لسياساتهم، أو حتى وجودهم على قيد الحكم. ففى مثل هذه الظروف تلهث السلطة وراء النداء على الناس، فإن أبوا واستعصموا بالصمت، فإنها تنزعج انزعاجًا شديدًا، وتعاود النداء عبر آلتها الدعائية. فإن جاء الرد على حاله الأولى، لا تجد السلطة بدًا من تقديم تنازلات متدرجة، تصب فى نهاية المطاف فى مصلحة الشعب، فإن استهان الناس بهذه التنازلات ولفظوها، فقد لا يكون أمام هذه السلطة من طريق سوى الاستعداد

للرحيل، أو أن تفقد أعصابها وتنزلق إلى ممارسة عنف مفرط ضد الشعب فتدفعه إلى مقاومتها بغير الصمت، ومن ثم تدق المسمار الأخير فى نعشها، لاسيما إن ظهر بديل فى اللحظة المناسبة لم يقابله الناس بصمت، إنما التفوا حوله وباركوه وبحت أصواتهم فى مساندته.

أما الثانية فقد سطرها مناضلون سياسيون عبر تاريخ الإنسانية المديد، حين التحفوا بالصمت وقت أن كان أعداؤهم يطلبون منهم التحدث. وقد حفل أدب السجون، وحوت مذكرات السجناء من مختلف الانتماءات السياسية بالعديد من القصص التى تبين كيف تحمل بعض المعتقلين التعذيب الجسدى الوحشى فى سبيل حماية أسرار التنظيم السياسى الذى يتبعونه، وستر ظهر رفاقهم الذين يشاركونهم الكفاح. وقد اعترف السجانون والجلادون أنفسهم بقدرة هؤلاء المحبوسين والمعتقلين والسجناء على تحمل أشد صنوف التعذيب، وتضحية البعض منهم بأنفسهم فى سبيل حماية الآخرين، فى ظل حرصهم على استمرار راية النضال مرفوعة، وفى ظل كراهيتهم العميقة للمستبدين وجنودهم، وهى الكراهية التى تمد المعذبين بقدرة فائقة على تحمل الآلام بصمت.

وعلى سبيل المثال فمن يطالع الأدبيات التى أنتجتها بعض التنظيمات السياسية المطاردة فى الحياة العربية سيكتشف كيف لعب الصمت دورًا مهمًا فى حمايتها، والإبقاء على جذوتها مشتعلة. فمذكرات المعتقلين فى سجون عبدالناصر، التى عرفت طريقها إلى المطابع، وما سجله الشيوعيون فى العراق من وحى أيامهم المريرة فى سجون "البعث"، وما سطره السجناء السياسيون العرب فى كل مكان وزمان، أعطى جميعه الصمت وضعًا متقدمًا فاق فى كثير من الأحيان ما يمكن أن يفعله الكلام، وتنتجه الثرثرة، ويؤدى إليه الاعتراف الطوعى عند الخائفين أو القسرى عند من لم يتحملوا التعذيب، من حصول بعض السلطة المستبدة على معلومات تفيدها فى القضاء على كل مقاوم لاستبدادها.

وفى الكثير من الأديان والفلسفات يأتى الصمت كنوع من العبادة، لأنه يساعد على مقاومة شرور النفس، ويساهم فى تعزيز التحلى بالصبر والسكينة.

فالصمت باب من أبواب الحكمة، فهو ذلك الشيء الهين اللين الذى لا يكلف الجسد والنفس تعبًا ولا نصبًا، وهو عبادة من غير عناء، وزينة من غير حلى، وهيبة من غير سلطان، وحصن من غير حائط، وفيه ستر للعيوب وجلب للحسنات، وكف عن الإساءة لأحد. والصمت يمنح الإنسان فرصة للتفكير العميق، وقد يساعده فى السيطرة على من أمامه بغير كلام، ويمكن أن يبعث رسالة إلى الآخرين بأنهم واقعون تحت هجوم مستتر من قبل الصامت، وهو يولد الاحترام فى المواقف الصعبة، وينال من أسلحة الغير وقت الشجار من غير كلفة ولا عناء.

والتدبر الصامت هو نوع من الصلاة، فها هو القرآن الكريم يبين فى الآية السادسة والعشرين من سورة "مريم" أنها - عليها السلام - كانت تصوم عن الكلام عبادة لله سبحانه وتعالى: ﴿فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ الْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنسِيًّا﴾، ويطلب القرآن من المؤمنين ألا ينخرطوا فى ثرثرة تافهة ممقوتة: "وإذا مروا باللغو مروا كرامًا" ويقول للمؤمن أيضًا ".. وأعرض عن الجاهلين". وها هو الرسول ﷺ يجعل أحد شروط الإيمان بالله واليوم الآخر أن يقول المرء خيرًا أو ليصمت. وتعطى المسيحية الصمت مكانه فى العبادة أيضًا إذ يقول المزمور ١٣١: "لقد هدأت وسكنت نفسى.. ترجى الرب من الآن وإلى الأبد".

وبعض الطقوس الروحانية الأرضية تعلى من قيمة الصمت ومكانته. فـ"اليوجا" التى تقوم على تحرير النفس من ارتباطها بالمادة، وهى قاسم مشترك فى بعض ديانات شرق آسيا، تجعل الصمت جزءًا أصيلاً من تكوينها وجواهرها، إذ تطلب ممن يؤديها أن يسكت صوت المتعدد الخارج من الجسد والنفس والغريزة والرغبة والفعل، حتى يتسنى له أن يسمع صوت الواحد فى داخله، وتقول للواحد منا: "إذا استطعت إسكات كل شىء فسوف تسمع من أعماق الصمت فى داخلك صوت الواحد... عليك بالإصغاء إلى صوت الصمت".

إن الصمت من الناحية العلمية هو الغياب الكلى أو النسبى للصوت المسموع، والبيئة إن كانت على مستوى صوت أقل من عشرين ديسيبل (وحدة قياس الصوت) فإنها تكون صامتة. أما من الناحية العملية فإن الصمت يتوزع على سلوكيات تتراوح بين الخضوع والخنوع وبين التفكر والتدبر بغية تطهير النفس أو إصابة العدو بالحيرة أو الاستعداد للانقضاض عليه.

والصمت الذى ينصرف إلى الاستسلام ممقوت عند الناس، ومستهجن عند من يريد لنفسه موقعًا على خريطة الدنيا، ومن ثَمَّ نجد النداءات والتساؤلات التى تقول للمسلمين وقت المحن: "إلى متى الصمت؟" و"يا أمتنا لماذا الصمت؟"، وعلى سبيل المثال رفع الكثيرون وقت معركة الصور الدانمركية المسيئة للرسول ﷺ شعار: "معًا لكسر حاجز الصمت"، وهو الشعار والنداء الذى يلحق بكل النكبات والأزمات التى تمر بها الأمة.

ومن هنا فإن الصمت الذى يشكل نوعًا من المقاومة ليس أى صمت، بل الصمت الإيجابى الذى يقلق الجندى فى فرشه، والسلطان فى عرشه، ويطلق الطاقة الروحية من عقالها، ويهذب شرور النفس، ويعطى الإنسان وقتًا جميلاً للتدبر فى خلق الله وحكمته، ومن ثم امتلاك القدرة على الصبر والتجلد... والمقاومة.

❊ ❊ ❊

ثالثا: الرواية العربية وتجارب السجن،.. نماذج وأحوال

سلطت الرواية العربية الضوء على الأزمة الحادة التى تواجه الحرية السياسية فى العالم العربى، من خلال رصدها لواقع تلك الأزمة، وتجسيدها فى مشكلات الأبطال الروائيين، العامة والخاصة، فصورت حصار ومطاردة وتعذيب هؤلاء الأشخاص، عبر تناولها حياة السجن كنقيض للحرية[١٦]، منطلقة من اعتباره مكانا روائيًا؛ لتعالج أحد مظاهر غياب الديمقراطية، وترصد شكلاً من أشكال علاقة السلطة السياسية بالإنسان العربى. ومن أهم الروايات التى تناولت حياة

السجن وصنوف التعذيب، "الكرنك" لنجيب محفوظ، و"العسكرى الأسود" ليوسف إدريس، و"شرف" لصنع الله إبراهيم، و"السرداب رقم ٢" ليوسف الصايغ، و"الأسوار" لمحمد جبريل و"الزنزانة" لفتحى فضل، و"العطش" و"وراء الشمس" لحسن محسب، و"حكاية تو" لفتحى غانم، فى حين تقدم رواية جمال الغيطانى "الزينى بركات"، التى استلهمت التراث وأسقطته على الواقع، رؤية واضحة لإرهاب السلطة، وألوان القهر والتعذيب، وهى المسألة التى تمثل جوهر أعمال الأديب عبد الرحمن منيف، على سبيل المثال.

ولم تكتف الرواية العربية بتناول هذا "القمع المعلن"، بل تطرقت إلى مظاهر القمع غير المعلن، الذى تمارسه السلطة من خلال مؤسساتها ودوائرها البيروقراطية[١٧]. ومن أمثلة الروايات التى جسدت هذه الحالة "الأشجار واغتيال مرزوق" لعبد الرحمن منيف، و"قالت ضحى"، و"شرق النخيل" لبهاء طاهر، و"الوشم" لعبد الرحمن الربيعى، و"حكاية المؤسسة" لجمال الغيطانى. وقد صارت الحرية، ولا تزال، تمثل هاجسًا أساسيًا للرواية العربية، وكأن تلك الرواية لا تعدو كونها نصًا ولد ليدافع عن الحرية والتنوير، قبل أن يكون رواية بالمعنى الفنى للكلمة.

وقد عالجت الرواية كافة أشكال القمع التى تمارس ضد السجناء السياسيين، ومن بينها تعمد سلطات السجن إهانتهم نفسيًا، وتعذيبهم جسديًا بقسوة بالغة، تجعل الكثيرين منهم يتمنون الموت، فى حين تتم تصفية العنيدين منهم جسديًا، وهم الذين يرفضون الاعتراف بتهم ربما لم يرتكبوها ويأبون الإدلاء بأى معلومات تفيد السلطة فى القبض على رفاقهم أو معرفة خطط التنظيم الذى ينتمون إليه. وفى المقابل رصدت الرواية أساليب المقاومة التى ينتهجها السجناء السياسيون من أجل نيل حقوقهم البسيطة داخل السجن، والتى توفرها لهم القوانين المحلية والدولية، وكيف كانت فى بعض الأحيان تثمر أشياء، وإن كانت ضئيلة، وأحيانا أخرى، لا تفيد أمام سلطات غاشمة، تصل فى قمع الإنسان إلى أقصى حد ممكن. وتؤكد الرواية العربية أن وضع مرتكبى الجرائم فى السجون أفضل بكثير

من وضع السجناء السياسيين، وهذا إن دل على شئ إنما يدل على أن السلطات الحاكمة فى عالمنا العربى لا يهمهما تحقيق الأمن الاجتماعى، بقدر ما تهتم بتأمين كراسى الحكم وحماية مناصب ومصالح فئات بعينها.

وتبرهن هذه المعالجة على أن ما يحدث فى السجون العربية أمر متشابه، لا يختلف فى الجوهر، وكأن سلطات السجون فى تلك البقعة الممتدة من الخليج العربى حتى المحيط الأطلسى، قد اتفقت على أسلوب واحد فى التنكيل بالسجناء السياسيين، رغم اختلاف بعض المسميات المرتبطة بجغرافية السجن، كأن يسمى المكان الذى يجمع عددًا كبيرًا من السجناء فى مصر "عنبر" وفى بلاد الشام "مهجع" وفى العراق "سرداب"، أو يطلق على الأماكن الضيقة المعدة للحبس الانفرادى فى بعض الأقطار العربية "زنزانة" وفى بعضها الآخر "قبو"، وخلافه.

وقد حدا هذا الأمر بعبد الرحمن منيف، الذى تعد تجربة السجن إحدى المحاور الرئيسية لأعماله الروائية، إلى القول: "إن الفارق بين مكان وآخر فى المنطقة العربية، فارق نسبى، وليس نوعيا.. فالسجن السياسى مثلا فى أى بقعة عربية لا يختلف عن بقعة أخرى"(١٨).

وهذا التشابه يمتد حتى من مجرد التصميم المعمارى للسجون إلى أسلوب معاملة السجناء داخل الأقبية والزنزانات، مرورًا بتفاصيل الحياة اليومية لهم، والتى تدور فى مجملها حول الخوف والحرمان والألم. أما حيدر حيدر، فقد جسد هذا التشابه، بشكل أكثر حدة، على لسان مهدى جواد بطل رواية "وليمة لأعشاب البحر"، حين قال وهو يتحدث إلى والدة فتاته آسيا الأخضر، فى معرض مناقشة حول مدى اختلاف الأوضاع فى المغرب العربى عنها فى المشرق: "فى العراق وسوريا ومصر وسائر بلاد العرب، لا يوجد غير النهب والقتل والأكاذيب"(١٩).

وتبين رواية "رحلة إلى الله" كيف كان السجناء يتعرضون لإهانات شديدة، فها هو عطوة الملوانى مدير السجن يؤكد أن كلبته أهم لديه من مائة سجين، إذ يقول

لأحدهم: "توسكا برقبتك ورقبة مائة من أمثالك"[٢٠]، وحين تعافت تلك الكلبة من مرض شديد ألم بها، أمر الملوانى من يقرضون الشعر من السجناء أن يدبجوا القصائد فى مدحها، وكافأ الطبيب الذى عالجها من بينهم، بأن يعيش مع كلاب السجن، يداوى مرضاها، مقابل أن يأكل مما تأكله، فبات أحسن السجناء حظا، كما تقول الرواية[٢١]. وهذا بالطبع يبرهن على مدى الإذلال الذى يكابده السجناء، إذ أن الكيلانى يتحدث فى مذكراته الشخصية بما يؤكد أن هذا الموقف ليس من صنع خياله، إنما قد حدث بالفعل أمامه فى السجن الحربى، وبما يفيد أيضًا بأن عطوة الملوانى، قد يكون هو المعادل الروائى لحمزة البسيونى، قائد السجن الحربى، فى عهد الرئيس الراحل جمال عبد الناصر[٢٢].

وإذا كان الملوانى يعتبر أن كلبته أهم من سجنائه فإن "آمر السجن" فى رواية "السرداب رقم ٢" للأديب العراقى يوسف الصائغ، له الرأى نفسه، إذ يقول للسجناء: "أنتم أقل من الحيوانات"[٢٣]، وحين يشكون من رداءة الطعام، يصرخ فيهم: "هذا الطعام الذى تستحقونه، وستأكلونه رغمًا عنكم"[٢٤]، ومن خلال سرد الرواية لبعض الحوارات التى تجرى بين الأحد عشر سجينًا سياسيًا، والتى أفردت لكل منهم فصلاً يتحدث فيه عن تجربته، يتضح أن السجناء أنفسهم، وبعد فترة من التعذيب والمهانة، يشعرون بأن الحيوانات أفضل منهم حالاً، وأنها لا تتحمل الوضع الذى انتهوا إليه.

وفى أحد هذه الحوارات تفيد الرواية أنه حين شعر أحد السجناء وهو حسين الشكرجى بألم حاد فى بطنه، طلب السجناء من رفيق زنزانتهم الطبيب إحسان أن يعالجه، فقال لهم بإصرار: "أنا لست طبيبا" فرد عليه الشكرجى: "ماذا أنت إذن"، فيقول له إحسان "حمار.. صدقونى أنا الآن لا أختلف عن الحمار فى الطب والتطبيب.. يجىء أحدكم ويقول أنا مريض، حسنا.. لكننا جميعا مرضى، ما إن يعتقل الإنسان، حتى يغدو مريضا.. ولا علاج له إلا أن تعاد إليه حريته، كيف لا تدركون ذلك؟ وانظروا أنتم أنفسكم.. نحن جميعا نعانى من سوء التغذية، ومن سوء التهوية، ومن سوء المعاملة، فكيف يراد منى أن أعالج كل هذا

السوء،. ولا علاج إلا بأن نعود إلى الحياة، إلا بأن نخرج من هذا القبر، أليس غريبا أن يعيش إنسان كما نعيش ولا يوجعه كيانه بأسره؟ جربوا، هاتوا أى حيوان تريدون،.كلبا،. قطة،. وضعوه فى هذا السرداب، واجعلوه يعيش كما نعيش وسترون ما الذى سيحل به"[٢٥]، وتؤكد رواية "الآن،. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى" الوضع ذاته من خلال الحوار الذى يدور بين الطبيب والنقيب مدحت عثمان ضابط السجن، فالطبيب يقول له: "الشروط غير صحية، التغذية سيئة، النظافة معدومة"، فيرد عليه النقيب ساخرًا: "هذا سجن يا حكيم، هذا مكان للتأديب يا أفندى، هذا ما هو مصيف، ولا فندق خمس نجوم"[٢٦].

وتنطلق الرواية من اعتبار السجن فى حد ذاته إهانة للإنسان، خاصة ذلك الذى لا ذنب له سوى أنه يحب وطنه ويتمسك برؤية معينة لإصلاح شأنه. وتقدم الرواية هذا الموقف على لسان الطبيب ميلان وهو يتحدث عن طالع العريفى قائلا: "هذا المريض كان مصممًا على الموت، لأنه يعتبر الموت وحده هو الرد على الإهانة التى وجهت إليه"[٢٧]، فى حين يصف الخالدى السجن وما يحدث فيه بأنه عار، فها هو يبوح، خلال تصفحه للأوراق التى تركها العريفى قبل أن يموت وسجل فيها تجربته القاسية داخل سجون موران: "كنت وأنا أتوغل فى ذلك العالم المجنون أزداد مرارة وحقدًا، وأزداد اقتناعًا أيضًا أن هذا العار، الذى حملناه فترة طويلة، السجن، يجب أن ينتهى، أن يزول"[٢٨]، ويؤكد الخالدى وجهة نظره هذه فى موضع آخر من الرواية، حين كان يتحدث للطبيب ميلان حول مذكرات العريفى، حيث قال له: "كيف نستطيع أن نتحدث عن الأمور الأخرى ما دام السجن هو عارنا"[٢٩].

لكن العار الأكبر لحق بعبد الله أحد أبطال رواية "السرداب رقم ٢"، وهو عامل بناء بسيط، لم يثنه التعذيب الجسدى عن رفض الاعتراف على رفاقه، فأتوا بزوجته واغتصبوها أمامه، فانتابته حالة من الاكتئاب الشديد، وامتنع عن الطعام، ولم يجد حلاً للهرب من عاره سوى الفرار من السجن، فانتهى به الأمر إلى الموت، حين سقط من فوق مرحاض السجن إلى الأرض التى كان يظنها

ستطيع قدميه وهما تسرعان هربًا[٣٠]. وقد امتدت حالته لترعب رفاقه المسجونين معه، إذ كلما كان أحدهم يراه، كان يخشى أن يجد نفسه يوما ما فى مواجهة المأساة التى تعرض لها عبد الله. ولم تَكن زينب دياب بطلة رواية "الكرنك" أحسن حالاً من زوجة عبد الله، كما سبق التناول، لكن الأخيرة، لم تكن المقصودة من هذه الواقعة البشعة، إنما كان الغرض هو إخضاع زوجها، على العكس من حالة الأولى. وما جرى لزوجة عبد الله كاد أن يجرى على سلوى إحدى شخصيات رواية "رحلة إلى الله"، فهاهى تقول لنبيلة وهما قابعتان فى زنزانة واحدة: "تصورى،. حاولوا هتك عرضى،. فى أى قانون؟،. فى أى شريعة هذا؟"[٣١].

وعود على بدء هناك سؤال يطرح نفسه فى هذا المقام هو: لماذا اعتبر الخالدى أن السجن عار، يجب التخلص منه؟... إن الإجابة التى تأتى للوهلة الأولى هى أن ما يحدث داخل السجون العربية أمر لا يجب أن يواجهه، على الإطلاق، أى آدمى، ففضلا عن الإهانة النفسية، التى سبق شرح بعض صورها، يأتى التعذيب الجسدى، الذى يفوق قدرة أى إنسان على التحمل، فى مكان لا يصلح حتى لمعيشة الحيوانات. وتفضح رواية "الآن،. هنا" جانبا من هذه المكان حين تصف إحدى المهاجع "الزنزانات" التى يقضى فيها السجناء سنوات طويلة قائلة: "مع انفتاح الباب هفت رائحة من الداخل لا يمكن أن تجد وصفا أو اسما يحددها أو يقربها، فهى مزيج من العفونة والرطوبة ورائحة البول وروث الدواب والمطهرات القاسية والفطائس ولا أعرف أى شئ آخر"[٣٢]، وفى موضع آخر توضح الرواية كيف كان يتم حجز السجناء أحيانا فى مرابط الدواب[٣٣]. وينطبق هذا الوضع الكريه على السرداب الذى كان أبطال رواية "السرداب رقم ٢" يقضون فيه فترة سجنهم، فهو فى نظرهم "قبر كبير"، ينتظرون كل يوم بفارغ الصبر أن يخرجوا منه، حتى لو كان الثمن هو لهيب سوط الحارس، الذى يضرب أجسادهم أثناء ذهابهم فجرًا إلى المرحاض[٣٤].

وداخل هذه الأمكنة، التى تعافها الحيوانات، يواجه السجناء العزل أناسا يمثلون سلطة غاشمة، مدججين بكافة أدوات وآلات التعذيب، بعضهم يحملون بين جوانحهم نفوسا مريضة، تتلذذ بتعذيب الآدمين. وتصف لنا رواية "الجذوة" ملمحا من ملامح هذا التعذيب فى عبارة على لسان شاهين فرج الشماس، الذى قاده النضال النقابى إلى السجن، إذ يقول: "هذه العصا التى تنهال على ظهورنا بلا رحمة حتى ننحنى فى شكل القوس وصورته، من الأرض إلى الأرض، كنا فى الطفولة نزحف ورجعنا فى الشيخوخة نزحف"[٣٥]، وتبتعد رواية "رحلة إلى الله" عن هذه الرمزية التى تقف على أكتاف فعل واقعى بغيض، لتدخل مباشرة إلى تصوير بعض مشاهد التعذيب، فتقول: "تجرى طوابير السجناء الأذلاء، حليقى الرؤوس، والسياط العنيفة تهوى على أجسادهم ووجوههم وهاماتهم،. وحتى مرضى القلب والضغط والشلل وذوى العاهات، يجبرون على الجرى والسياط تلهب ظهورهم"[٣٦].

ويتكرر المشهد، بحذافيره، فى رواية "الآن،. هنا"، حيث يقول عادل الخالدى، الذى ظل سجينًا لمدة عشر سنوات: "ما كدنا نقع بين الصفين، حتى بدأت تنهال علينا الضربات من كل مكان بالعصى، بأعقاب البنادق، بالأحزمة العسكرية، بالأرجل، كانت تنهال كالأمطار، كالشهب، على الرؤوس، على الأكتاف، على قصبات الأرجل، على الظهور"[٣٧]، ومع هذا الوضع كان من الطبيعى أن يصبح الخالدى، مع توالى التعذيب، "كومة من اللحم المعجون بالدماء"[٣٨]. أما صديقه طالع العريفى، الذى قضى فى السجن خمس سنوات، فيعبر عن مدى قسوة التعذيب فى جمل قصيرة مثل: " لن تتاح لهم الفرصة، مرة أخرى، لكى يمارسوا على أى نوع من العذاب، إلا إذا كانوا يمارسون التعذيب أيضًا مع الموتى" و"حاولت أن أعدل تلك الكومة من الأعضاء التى كنتها" و"مثل دودة عمياء مشيت وراءه" و"لا أعرف كم من الأيام مر وأنا فى وضع أقرب إلى الغياب"، ثم جاء الطبيب ليلخص، فى جملة قصيرة، ما قاله طالع ـ وهو يضمد الجراح التى خلفها التعذيب فى جسده ـ فى جملة قصيرة، حين قال مستاء: "حتى الوحوش لا تصل إلى هذه الدرجة من القسوة"[٣٩].

واللافت للانتباه أن أبطال كافة الروايات العربية، موضع الدراسة هنا، الذين ألقت بهم السياسة إلى غياهب السجون، يعتبرون الموت أفضل بكثير من حياة الزنازين والسراديب المعتمة، حيث الهوان والتعذيب. فهم، فى البداية، يعتبرون موتهم قضية محسومة، نظرًا لشدة التعذيب ووحشيته، من ناحية، ونظرًا لأن السجان لا يعتد بموتهم، ويشعرهم كل لحظة أن حياتهم لا تساوى عنده أى ثمن، من ناحية أخرى. وقد لخص طالع العريفى هذا الوضع برمته فى جملة جاءت فى ثنايا مذكراته، هى: "فى لحظات كثيرة افترضت أن الغاية أو النتيجة المؤكدة لهذا الضرب أن أموت"[٤٠]، وهو ما يؤكده زميله عادل الخالدى، فى عبارة، استهل بها عبد الرحمن منيف روايته، تربط السجن بالموت، مفادها: "حين بدا موتى وشيكا.. أطلقوا سراحى.. لم يكونوا راغبين أن أموت عندهم، رغم أنهم لم يكفوا عن التأكيد، خاصة خلال الفترة الأولى من الاعتقال على أنى لن أخرج من هنا إلا إلى القبر"[٤١]، وإذا كان هذا هو إحساس ورأى سجينين، فإن هناك سجانا يؤكد أنهما لا يكذبان، وهو عطوة الملوانى مدير السجن الحربى فى رواية "رحلة إلى الله" الذى يقول: "عندى تصريح بالتخلص من كل عنيد"[٤٢].

وبالفعل تقدم الرواية العربية نماذج لكثيرين ماتوا فى السجون تحت وطأة التعذيب الوحشى، فمحمود صقر، أحد شخصيات رواية "رحلة إلى الله" فارق الحياة وهو يئن من فرط الضرب والتنكيل، ثم ادعت إدارة السجن أنه هرب، وحلمى حمادة، أحد أبطال رواية "الكرنك" لم يتحمل الضرب المبرح الذى لاقاه حين دافع عن نفسه فى حجرة التحقيق، فانقضى أجله، وكاكا كريم هو واحد من أحد عشر سجينًا، يمثلون أبطال رواية "السرداب رقم ٢" فارق الحياة، جراء الهوان والتعذيب "سحلوه وأخذوه إلى زنزانة منفردة، وهناك صبوا عليه البول، وتركوه ليلتين فى البرد دون طعام ولا غطاء"[٤٣]، وهناك حالة أكثر بشاعة، رصدتها رواية "وليمة لأعشاب البحر"، تتعلق بالمناضل الجزائرى على بومنجل، الذى ألقى بنفسه من شرفة عالية وسقط ميتا حتى ينجو من تعذيب الفرنسيين، الذين كانوا لا يتورعون فى فعل أى شىء للتنكيل بالمناضلين، وهو ما أوضحته

الرواية فيما بعد وهى تسرد ما حدث لعمر يحياوى، وكأنها تبرر ما فعله بومنجل، فالفرنسيون عذبوا يحياوى حتى الجنون، ولدرجة أنه فقد عينه اليسرى، وفى واقعة من وقائع تعذيبه المستمر، أصيب بحالة هياج، فكسر نافذة زجاجية وراح يطعن نفسه، وهو يصيح: "الله أكبر،. اشهدى يا جزائر،. اشهدى"(٤٤)، ومن خلال كافة هذه الحكايات، يتضح، مرة أخرى، ما يؤكد أن ما حدث لبعض المعارضين السياسيين قبل استقلال الدول العربية، تكرر فى حقبة ما بعد الاستقلال، وكأن شيئا لم يتغير.

وتبين رواية "الآن،. هنا" أن القتل يكون أحيانًا جماعيًا "الذين قتلوا بعد أن قضوا فترة قصيرة فى سجن العبيد كثيرون، والذين ماتوا كمدا، أو بالسم الذى يوضع لهم فى الطعام، لا يحصى عددهم، أما الذين قدر لهم أن يخرجوا من السجن فقد صدف أن ماتوا بعد فترة قصيرة"(٤٥)، وتبرز الرواية ثلاث حالات لأشخاص ماتوا بسبب التنكيل والتعذيب، الأول هو عثمان المصلح الذى "استمروا فى تعذيبه ثلاثة أيام بلياليها، ولكنه لم يعترف، وكل يوم تعذيب إضافى، يجعله أكثر إصرارًا أو عنادًا، وفى اليوم الثالث، عند الغروب، مات"(٤٦)، والثانى والثالث هما حامد زيدان وصادق الداودى، اللذان كانا من السجناء العموميين، حيث استدرجهما حراس السجن، بحجة وجود حريق بمطبخ السجن وأنهم يحتاجون مساعدتهما، ولما دخلا المطبخ، أغلقوا عليهما الباب، وانهالوا على حامد زيدان ضربا، ثأرا لزميلهم خليل خيرو الذى كان زيدان قد ضربه ذات يوم، بعد أن ضاق ذرعا بمعاملته الفظة، وحين اشتبك الداودى معهما ليخلص صاحبه، ألقوا بهما معا من المكان المرتفع الذى تلقى منه القمامة، ولأن السجن فوق قمة تل، سقطا ميتين(٤٧). وكما فعل عطوة الملوانى فى التعمية على موت محمود صقر، تصرف مدحت عثمان فى موت زيدان والداودى، حيث أعد تقريرا، عزا فيه موتهما إلى مشادة وقعت بين السجناء السياسيين والسجناء العموميين.

عند هذا الحد نجد أن هناك تساؤلا يفرض نفسه وهو: هل كان السجناء يستسلمون للإهانة والتعذيب الذى أفضى ببعضهم إلى الموت، أم أنهم كانوا

يقاومون السجن والسجان؟.. تنبئنا الرواية العربية ـ فى حدود العينة موضع البحث ـ أن بعض السجناء كانوا سلبيين فى مواجهة ما يحدث لهم وبعضهم كان يفكر ويخطط بطريقة إيجابية، والجميع كانوا يتقلبون بين السلب والإيجاب، فى بعض الأحيان، وحسب ظروف السجن ومعاملة السجان، وهناك من تحول موقفه السلبى، بعد أن تعمق إحساسه بالظلم والإهانة، إلى فعل إيجابى.

والموقف السلبى كان أحيانا لا يفارق حدود تمنى انهيار السجون أو تمنى الموت، فهاهو شاهين فرج الشماس بطل رواية "الجذوة" يقول وهو يرى عنتر السجان يهيم بالمطرقة التى يضرب بها السجناء: "متى تسقط كل القيود؟.. متى لا يكون هناك فى العالم غير الحدائق والمنتزهات، وتكون السجون متاحف مثيرة للدهشة، متى تسقط المطرقة من يد الشيخ عنتر"(٤٨)، لكن هناك من ترددوا فى السلبية إلى درجة أقل من مجرد الحلم بالحرية للجميع، ولم يتعد ما تمنوه حدود الرغبة فى الموت، ففى رواية "رحلة إلى الله" نجد محمود صقر يتوجه إلى الله ويخاطبه سبحانه وتعالى قائلا: "خذنى إليك فأنا لا أرهب الموت.. لم يعد فى الحياة شىء يستحق الحياة"(٤٩)، وتئن نبيلة، بطلة الرواية، وهى ملقاة فى ركن الزنزانة وتقول "ليتنى أموت"(٥٠)، وفى رواية "السرداب رقم ٢" التى تبوح على لسان الرواى "ثمة ميت فى هذا القبر الكبير.. أما الآخرون فينتظرون الموت"(٥١)، يحدث أحد السجناء وهو العجمى نفسه قائلا: "لا بأس لن ألبث أن أموت.. ولكن الموت لا يجىء"(٥٢)، ويكرر زميله سليمان المحامى القول نفسه "ما هذه حياة، الموت أرحم"(٥٣).

أما الموقف الإيجابى للسجناء السياسيين فتراوح بين كتابة الشعارات المناهضة للسجن والسجان، والمحرضة على مقاومة البطش والظلم على جدران السراديب والزنازين وبين التشاجر مع حراس السجن، مرورا بمحاولة تنظيم إضراب عن الطعام، أو الهروب من السجن. ويتحدث طالع العريفى أحد أبطال رواية "الآن.. هنا" عن أن الشعارات المحفورة على جدران زنزانته، ربما بمسمار حاد، تؤكد على الصمود، وتطلب من كل جديد أن يتحمل ويتماسك، لأن السجن

مهما طالت أيامه، لابد أن ينتهى[٥٤]. وقد تغلغلت هذه الكلمات المكتوبة فى نفس طالع، وساهمت فى تجلده، وإيمانه بقضيته، ويلخص هو هذا الصمود فى عبارة أثيرة، يقول فيها "من العار بعد هذا الإذلال أن أقدم لهم لحمى عشاء شهيا، يتمتعون به، ثم إنى أدافع عن قضية عادلة وبسيطة، حقى وحق الآخرين فى الحياة والحرية، وهم يدافعون عن امتيازاتهم، وعن السلاطين والشيوخ الفاسدين، ولذلك يجب أن أكون أقوى منهم، لأن قضيتى هى المشروعة"[٥٥].

أما محاولة الإضراب فقد أشارت إليها روايتا "السرداب رقم ٢"، و"الآن.. هنا"، وفى الرواية الأولى كان الداعى للإضراب هو الطبيب إحسان أحد السجناء، الذى كان يربط دائما بين سوء المعاملة والتغذية والتهوية وبين الأمراض التى تصيب المساجين من آن لآخر، ولذا كان يصرخ فيهم دائمًا: "افعلوا شيئا من أجل تحسين الطعام.. من حقنا أن نرفض طعامًا يؤدى بنا إلى التسمم"[٥٦]، أما الرواية الثانية فقد تناولت بإسهاب، ومن خلال تجربة عادل الخالدى، الإضراب كورقة ضغط يستخدمها السجناء السياسيون ضد سلطات السجن كى تستجيب لمطالبهم، التى تتركز حول تحسين ظروفهم اليومية، وتحدد الرواية سبب التفكير فى الإضراب على لسان الخالدى، حين يقول: "لأن الإدارة أخذت تتشدد وتحرم السجناء من أبسط الحقوق التى يتمتعون بها، حقهم فى الزيارة الشهرية، وتلقى رسائل الأهل، وحقهم فى الاستحمام كل أسبوع، وزيارة الطبيب عند الضرورة، ولأنها قلصت فترة التنفس إلى النصف، وساء الأكل أيضًا، فقد بدأ التفكير بإعلان الإضراب عن الطعام"[٥٧]، وتعرض الرواية، كيف لم يكن كافة السجناء متفقين على الإضراب، إذ أن البعض منهم شكك فى جدواه، فى بلاد لا يمثل الإنسان بالنسبة للسلطة فيها أى قيمة، ولذا فإنه من الممكن أن يبدأ إضرابا عن الطعام ينتهى بموته دون أن يسأل أحد فى مطالبه، واقترح بعض السجناء أساليب بديلة مثل مخاطبة إدارة السجن بشكل ودى، أو الصدام المباشر معها، وضرورة إشراك السجناء العاديين فى الإضراب. وينتهى الجدل على عدم اتفاق على تنظيم الإضراب، فيلجأ بعض السجناء إلى أساليب إيجابية أخرى.

ومن بين هذه الأساليب، الهروب من السجن، أو حتى التفكير فيه، فإبراهيم أحد أبطال رواية "السرداب رقم ٢" طالما حدث زملائه بنيته فى الهرب، الذى كان يعتبره "أحسن من الموت بالجنون،. أو ارتكاب جريمة"(٥٨)، وحين يقول له الراوى، مستدعيا فى ذلك تجربة عبد الله الذى سقط ميتا حين كان يقفز هاربا من فوق سور السجن: "وإذا سقطت ومت"(٥٩) فيرد إبراهيم " الموت هكذا أحسن، منذ سنة ونحن فى هذا السرداب، هل أطلق سراح أحد منا، سأطلق سراحى بنفسى، لأننى إن لم أفعل فسأفقد صوابى"(٦٠)، ولم يكن إبراهيم يريد الهروب لأنه يتعرض للتعذيب والمضايقة فى السجن فقط، بل كان يريد أن يجيب على تساؤل طالما أرقه عن زوجته التى تدبر معيشتها وتلبى احتياجات أبنائها رغم أن أهلها يقاطعونها، لأنها تزوجت شابا يعمل بالسياسة، ورغم أن إبراهيم لم يترك لها أى مال قبل اعتقاله. لكن أمر إبراهيم تسرب إلى إدارة السجن، ففوجئ قبل أن يشرع فى الهروب، باستدعائه، ليختفى بعدها عن زملائه، ولا يعرفون ما حدث له بالضبط.

أما سامى أيوب أحد شخصيات رواية "الآن،.هنا" فقد تمكن من الهرب من سجن عمورية، وهو الذى يحمل على كتفيه حكمين بالإعدام، وكان مثل المشجب، تعلق عليه، وتنسب إليه، مسؤولية الكثير من القضايا، باعتباره غائبا، وانتهى به الحال إلى باريس، ليسكن، وزوجته وأولاده الخمسة، غرفة واحدة فى إحدى الضواحى الفقيرة للعاصمة الفرنسية، وصارت لديه مشكلات لا يقوى على حملها عدة رجال(٦١). وهرب كذلك، محى الدين الأحدب، وهو من الشخصيات الثانوية فى الرواية(٦٢)، وتسبب هروبه فى مزيد من التعذيب لزملائه على يد مدير سجن القليعة، النقيب مدحت عثمان.

ويبلغ العمل الإيجابى ذروته، حين يصطدم حامد زيدان بالمساعد خليل خيرو، فى رواية "الآن، هنا"، بعد أن نفد صبره من معاملة المساعد الخشنة له، ولزملائه من السجناء، فقد تطورت مشادة كلامية بينهما، لتنتهى إلى معركة حامية

الوطيس، بين السجناء والحراس، تصفها الرواية بقولها: "وخلال دقائق قليلة اشتعل المهجع، تحول إلى كتلة من الجمر، وخلال دقائق لاحقة اشتعل السجن، هرب الذين مع المساعد، وتحول المساعد ذاته إلى فأر، تنهال عليه الصفعات وتدوسه الأرجل"[٦٣]، وقد دفع حامد زيدان حياته، بعد ذلك، ثمنا لهذا الموقف الشجاع.

هوامش الدراسة

(١) لمزيد من المعلومات حول هذا الموضوع انظر: د. واضح الصمد، "السجون وأثرها فى الآداب العربية من العصر الجاهلى حتى نهاية العصر الأموى"، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع)، ١٩٩٥.

(٢) لمزيد من المعلومات حول هذا الموضوع انظر: عبد العزيز الحلفى، "أدباء السجون"، دار الكاتب العربى، الطبعة الثانية، د. ت.

(٣) عبود الشالجى، "موسوعة العذاب"، (بيروت: الدار العربية للموسوعات)، د. ت.

(٤) د. سمر روحى الفيصل، "السجن السياسى فى الرواية العربية"، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب)، ١٩٨٣، ص: ١٩.

(٥) عبد الرحمن منيف، "بين الثقافة والسياسة"، ١٠الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافى العربى)، الطبعة الأولى، ١٩٨٣، ص: ١٦٢/١٦٣.

(٦) د. عز الدين المدنى، "الأدب والحرية مترادفان"، الموقف الأدبى، السنة الثانية، العدد الأول، ص: ١٨٤.

(٧) د. مصرى حنورة، "الإبداع من منظور تكاملى"، طبعة خاصة، ١٩٩٧، ص: ١٢٧/١٣٩.

(٨) فيليب هامول، "الأدب = حرية + قيد"، ترجمة: د. هدى وصفى، فصول، المجلد الحادى عشر، العدد الثانى، صيف ١٩٩٢، ص: ٣٠٠/ ٣٠١.

(٩) جان بول سارتر، "ما الأدب"، ترجمة: د. محمد غنيمى هلال، (بيروت: دار العودة)، ١٩٨٤، ص: ٥٦.

(١٠) هامول، المرجع السابق، ص: ٣٠٠.

(١١) على حرب، "أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر: مقاربات نقدية وسجالية"، (بيروت: دار الطليعة)، ١٩٩٤، ص: ١٩/٢١.

(١٢) د. فيصل دراج، "استبداد الثقافة وثقافة الاستبداد"، فصول، المجلد، الحادى عشر، العدد الثانى، صيف عام ١٩٩٢، ص: ١٥/١٧.

(١٣) لمزيد من المعلومات حول هذه المسألة أنظر: بيير بورديو، "الرمز والسلطة"، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالى، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر)، الطبعة الثانية، ١٩٩٠، ص: ٥١/٧٨.

(١٤) د. صبرى حافظ، "الرواية والواقع: متغيرات الواقع العربى واستجابات الرواية الجمالية"، مرجع سابق، ص: ٤٢/٤٣.

(١٥) ميخائيل باختين، "الخطاب الروائى" ترجمة: د.محمد برادة، (القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع)، ١٩٨٧، ص: ١٨، ٨١، ٨٨ / ١٠١، ١٢٥/١٢٠.

(١٦) أحمد محمد عطية، "الرواية العربية وأزمة الحرية"، قضايا عربية، السنة السابعة، العدد الخامس، مايو ١٩٩٨، ص: ٢٧.

(١٧) سمر روحى الفيصل، "السجن السياسى فى الرواية العربية"، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب)، الطبعة الأولى، ١٩٨٣، ص: ٣١٤.

(١٨) أنظر: حوار مع عبد الرحمن منيف، أجراه سعيد الشحات، ونشرته مجلة القاهرة، بعددها الصادر فى فبراير/ مارس ١٩٩٧، تحت عنوان "دكتاتورية المؤسسة السياسية"، ص: ١٦٢.

(١٩) حيدر حيدر، "وليمة لأعشاب البحر.. نشيد الموت"، (بيروت: دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع)، ١٩٩، ص: ٨٦.

(٢٠) نجيب الكيلانى "رحلة إلى الله"، ١٩٧٩، د. ن.، ص: ١١٦.

(٢١) المصدر السابق، ص: ١٢٠.

(٢٢) حول هذه التجربة كاملة انظر: نجيب الكيلانى، "لمحات من حياتى"، مرجع سابق، ص: ١٨٩/ ٢٤٥.

(٢٣) يوسف الصائغ، "السرداب رقم ٢"، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة)، سلسلة آفاق الكتابة، الطبعة الأولى، مايو ١٩٩٧، ص: ٧٨.

(٢٤) المصدر السابق، ص: ٨٨.

(٢٥) نفسه، ص: ٧٠.

(٤٦) عبد الرحمن منيف "الآن ... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى"، (نيقوسيا: مؤسسة عيبال للدراسات والنشر)، الطبعة الأولى، ١٩٩٠، ص:، ص: ٤٣٧.

(٢٧) المصدر السابق، ص: ٦٦.

(٢٨) نفسه، ص: ٦٣.

(٢٩) نفسه، ص: ٧١.

(٣٠) السرداب رقم ٢، ص: ٩/ ٣٠.

(٣١) رحلة إلى الله، ص: ٧٧.

(٣٢) نفسه، ص: ٣٣٤.

(٣٣) الآن.. هنا، ص: ٤١٩.

(٣٤) السرداب رقم ٢، ص: ٢٨.

(٣٥) محمد عبد الملك "الجذوة"، (بيروت: دار الفارابى)، الطبعة الأولى، ١٩٨١، ص: ٧٧.

(٣٦) رحلة إلى الله، ص: ٧، وص: ١٣٥.

(٣٧) الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص: ٣٧١.

(٣٨) المرجع السابق، ص: ٩٦.

(٣٩) نفسه، صفحات: ٢١٥ و٢١٦ و٢١٨ و٢٤٩ و٢٧٧ على التوالى.

(٤٠) نفسه، ص: ١٦٨.

(٤١) نفسه، ص: ٧.

(٤٢) رحلة إلى الله، ص:) ٣٥.

(٤٣) السرداب رقد ٢، ص: ٩٥.

(٤٤) وليمة لأعشاب البحر، ص: ٥٩، ص: ٢٦٧/ ٢٦٩.

(٤٥) الآن..هنا، ص: ٢٠٧.

(٤٦) المصدر السابق، ص: ١٩٠.

(٤٧) نفسه، ص: ٥٣٧.

(٤٨) الجذوة، ص: ٧٤.

(٤٩) رحلة إلى الله، ص: ٣٥.

(٥٠) المصدر نفسه، ص: ٧٥.

(٥١) السرداب رقم ٢، ص: ١٠٠.

(٥٢) المصدر السابق، ص: ١٢٤.

(٥٣) نفسه، ص: ١٠١.

(٥٤) الآن.. هنا، ص: ١٨١.

(٥٥) المصدر السابق، ص: ٢٢٨.

(٥٦) السرداب رقم ٢، ص: ٧٣، ص: ٨٠.

(٥٧) الآن.. هنا، ص: ٣٦٣.

(٥٨) السرداب رقم ٢، ص: ٥٨.

(٥٩) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٦٠) نفسه، ص: ٦١.

(٦١) الآن.. هنا، ص: ١٥٢.

(٦٢) المصدر السابق، ص: ٤٦٣.

(٦٣) نفسه، ص: ٤٧٧.

المدينة سجنا.. العالم سجنا

(قراءة عابرة فى ثلاث روايات مصرية)[1]

حسين حمودة

- ١ -

لا تختصر الزنزانة، وحدها، بحيزها الخانق الضيق، عالم السجن بدلالاته المتعددة. عالم السجن؛ بزمنه ومكانه وأشكال معاناته، مقرون بمعان يمكن أن تتخطى الأسوار العازلة المعزولة، المحفوفة أحيانا بسلك شائك أو "مكهرب". وفى امتداد السجن خارج أسواره قد تطال وطأته - أو قد تطارد - أزمنة أخرى وأمكنة أخرى يتحرك خلالهما السجين الذى أطلق سراحه، كاملاً أو منقوصًا، فلم يعد سجينًا - فى الأوراق، على الأقل - بل ربما يتحرك خلالهما من لم يزج به، بعد، إلى غياهب السجن. كذلك قد ترتحل هذه الوطأة خارج أسوار السجن لتلازم - وهذا هو الأسوأ - روح السجين السابق أو المرتقب (باستعادة حرفية لمعنى البيت الشعرى الشهير لناظم حكمت: أسوأ شىء أن نحمل فى أنفسنا السجنا)، مما يجعل العالم المفتوح المترامى، كله، مرة وإلى الأبد، سجنا شاسعا هائلا، وإن احتوى ما لا حصر له من مشاهد تبدو الحركة فيما بينها حرة متحررة؛ عبر زمن حاضر أو زمن محتمل، عبر شوارع وساحات وميادين وشواطئ وبحار ومحيطات..إلخ.

العالم سجنا، وضمنه المدينة سجنا، وضع إشكالى له امتدادات قريبة وبعيدة. وقد يصعب التعبير عن هذا الوضع، أو تجسيده، بمنأى عن، أو بمنجى من، غواية استخدام سرد يتأسس على حشد من عبارات التقييم والإدانة، وإن كانت هناك، بالطبع، كتابة قادرة على أن تناوئ تلك الغواية أو تنجو منها. وهذا الوضع، من وجهة أخرى، قد يلوح موصولا بسياق اغتراب مطبق شامل يجاوز تجربة السجن، بالمعنى الحرفى، ليتماس وبعض قضايا الوجود الإنسانى. لكن، مع ذلك، بعيدا عن تقصى تلك الامتدادات البعيدة، يمكن تلمس هذا الوضع، فى أحد مستوياته القريبة، من حيث هو حضور أو حلول لـ"زمكان" (متصل زمنى/ مكانى) بعينه، فى "زمكان" آخر؛ أو - بكلمات أخرى - يمكن تناول هذا الوضع باعتباره إحلالاً - وربما احتلالاً - من قبل دلالات السجن، المحددة والمحدد، لمفردات العالم الواسع، الرحيب، غير المحدد وغير المحدود.

بهذا المعنى، فزمن السجن ومكان السجن، يمكن أن يرتحلا إلى أزمنة وأمكنة أخرى، بما يشى بواقع بعينه يرزح عليه القمع. ولعل هذا المعنى قائم فى عدد كبير من الروايات المصرية والعربية، نتوقف هنا عند ثلاث منها يتجسد فيها السجن، خارج أسواره، بطرائق متنوعة: من المدينة المسماة المتعينة وقد غدت سجنا كبيرا، إلى المدينة المعاصرة غير المحددة وقد تدثرت بمعالم السجن، إلى العالم الواسع وقد أصبح سجنًا هائلاً.

- ٢ -

فى رواية صنع الله إبراهيم القصيرة المبكرة (تلك الرائحة)[٢] يبدو عالم المدينة استمرارًا لتجربة الراوى المتكلم، الخارج - فى بداية الرواية - من السجن[٣] إلى "اللامأوى"، الباحث عن عنوان بهذه المدينة يمكن للشرطى الذى "يراقبه" أن يحصل فيه على توقيعه مرتين فى اليوم، فى الصباح والمساء. ينتقل هذا الراوى المتكلم بين أماكن بعينها، محددة ومسماة، فى القاهرة، ولكن هذه الأماكن تغادر مدلولاتها المرجعية، لتصبح شارات على "زنزانة كبرى" تتحول إليها

المدينة كلها، إذ تصاغ هذه الأماكن بإحساس السجين المقهور(٤)، الذى لم يخرج - بعد - من حصار الجدران الحائلة بينه وبين الانغماس فى العالم الخارجى المفتوح، وإن كانت هذه الجدران فى عالم المدينة تلوح شبيهة بحواجز زجاجية شفافة، تسمح لهذا الراوى بأن ينظر إلى المشاهد المختلفة ما شاء النظر، ويرقب الزحام ما شاء المراقبة، دون أن يجاوز هذا النظر، أو هذه المراقبة، أبدًا.

من الجملة الأولى بالرواية يفصح الراوى المتكلم عن عدم امتلاك - ومن ثم عدم الانتماء إلى - مكان ما بالمدينة: "قال الضابط: ما هو عنوانك؟ قلت: ليس لى عنوان" (الرواية، ص٢٥). وفى الجملة الأخيرة بالراوية "ثم اتجهت إلى المترو" (الرواية، ص٦٠) يشير هذا الراوى إلى محاولته اللحاق بموعد "العسكرى" فى الغرفة الصغيرة التى أصبحت مسكنًا له، ليحصل على توقيعه فى موعد نصف يومى ثابت، لا يملك التأخر عنه. وبين الجملتين، الأولى والأخيرة، يكون الراوى قد مر بأماكن شتى بالمدينة، واستقل "المترو" - الذى يمثل "تيمة" حركية بالرواية، لا تعبر عن حركة حرة أبدًا - عشرات المرات، وزار أقاربه فى شقق أو بيوت عدة، والتقى عددًا من الأصدقاء القدامى، كان قد صادقهم فى زمن ما قبل السجن الفعلى، ورأى آلاف الوجوه وتطلع إلى آلاف الأجساد التى تتحرك بحرية هنا وهناك، ولكن هذا كله لا ينأى به عن إحساس نلحظه بوضوح، وإن لم يفصح هو عنه أبدًا فى سرده المحايد، العارى تقريبًا من كل انفعال: المدينة سجن آخر، كبير مفتوح.

بعد انتقاله من زمن السجن الفعلى، المحدد، إلى لحظة مشرعة على الزمن الذى ظل يحلم به "طوال السنوات الماضية"، يقول الراوى: "فتشت فى داخلى عن شعور غير عادى، فرح أو بهجة أو انفعال ما، فلم أجد" (الرواية، ص٢٥). لقد أوصلت تجربة السجن، إذن، الراوى المتكلم إلى نوع من عدم الانفعال بالعالم، وغدًا زمن ما بعد خروجه من السجن استمرارًا لزمن السجن نفسه، أو بعبارة أخرى صادر زمن السجن زمن ما بعد السجن. وفى هذا الزمن الأخير، سوف تستعاد وقائع سنوات مؤلمة، بطرائق شتى، وسوف يتحرك "السجين القديم" فى

حاضره الراهن بحس الجائع، المحاصر بجدران غير مرئية، الذى يتوق إلى ما يتوق إليه، وجزء أساسى من ذلك الذى يتوق إليه يتمثل فى المرأة التى كانت، ولا تزال، نائية ومستعصية. سوف يحدق فى كل امرأة يراها. فى المترو - مثلاً - يقف "بجوار حجرة السيدات" ويتأملهن "واحدة واحدة" (الرواية، ص٢٨)، كما أنه، من جهة أخرى - بعادة السجين الذى تآلف أو تكيف مع الصمت - سوف يشعر بسعادة فى الحديث مع "نهاد" قريبته، لأن صوتها خفيض ولأنه، فى الأيام التى قضاها بالمدينة، قد تعب من الأصوات العالية (انظر الرواية ص٢٩)، كما سوف يرهقه - وهو الذى اعتاد العتمة والمشاهد الثابتة والسكون الرازح - تلاحق المشاهد المتغيرة بالمدينة وحركتها اللاهثة الصاخبة (انظر الرواية ص٤١)، كذلك سوف يستعيد فى الحجرة التى استأجرها، إذ يسمع صوت "الخبط" "على شىء ما"، ما كانوا يفعلونه دائمًا فى السجن: ".. دائمًا عندما كنا نريد أن نكلم بعضنا أو نحذر بعضنا. وكان ذلك يحدث كل صباح ونفتح عيوننا على صوت القرع الرتيب على الجدران. ونهب واقفين.." (الرواية، ص٤٤).

يدرك الراوى المتكلم، بوضوح، بعد خروجه من السجن، أن "هناك شيئًا ما ضاع وانكسر" (ص٣٤) وغدا مفقودًا فى حاضره القائم. ينقله هذا الحاضر، كثيرًا، إلى وقائع سنوات السجن عندما يذهب ليحدث زوجة صديقه - الذى اغتاله السجانون - عن المشاهد الأخيرة التى سبقت هذا الاغتيال (انظر الرواية ص٢٨)، أو عندما يسترسل فى تأملاته عن العلاقات العاطفية التى خاضها هذا الصديق فى زمن أقدم من زمن السجن (انظر الرواية ص٢٩)، أو عندما يقارن بين حاضره هو وماضيه، بعد زمن السجن الفعلى وقبله، مستعيدًا ذكرياته مع "نجوى" أو مع "سامية" (انظر الرواية ص٣٤ وص٤٥)، أو عندما يتأمل عالمًا قديمًا جدًا كان قد عاشه قبل تجربة السجن (انظر صفحات ٤٥، ٤٧، ٥٧،٥٢)، لكن، لقد تغيرت، خلال السنوات، علاقات وأشياء كثيرة؛ لم يعد هو كما كان، ولم يعد الآخرون من حوله كما كانوا، ولم تعد المدينة كما كانت. لقد كان الأمر - بكلمات صديقه المغتال - "نبلاً وأصبح الآن لعنة. وجف النبع الذى كان يتألم للآخرين

(...) تغيرت روح العصر" (الرواية، ص١٤ وص٤٣). خارج ذلك الزمن المستدعى، يتأمل الراوى، فى الزمن الحاضر، صديقه "مجدى": "التجاعيد التى حفرت خطوطها فى كل مكان بوجهه... إلخ" (٤٢)، ويلاحظ ذلك اللهاث الجديد، لدى الكثيرين، للحصول على السلع المستوردة (ص ص ٤١ و٤٥). وهذا التغير داخل الراوى المتكلم وخارجه فى العالم المحيط، يلتقى وصيغة "المراقبة" - بما تعنيه من معنى يختلف عن معنى "المشاركة" مثلاً - التى أصبحت تسم علاقة هذا الراوى بالأماكن، وبالناس، وبنفسه أيضًا؛ لقد أصبح الراوى يرصد ما يراه كأنما يحدث فى زمن آخر غير ذلك الذى يعيش فيه أو كأنما يحدث لأناس آخرين لا تربطهم به صلة، بما فى ذلك ما يتعلق بجسده نفسه: "وسالت (...) المياه وأجبرتنى على أن أغمض عينى، وأحنيت رأسى وتابعت الصابون وهو ينحدر على جسمى مع المياه ثم يجرى على الأرض" (الرواية، ص٢٧).

من هذا الموقع، مراقبة العالم دون الانخراط فيه، ترى صور المدينة فى (تلك الرائحة) مقترنة بمشاهد وتجارب بعينها، حيث جثة رجل "ملقى على الرصيف بجوار الحائط وقد غطته جرائد ملوثة بالدماء" (ص٢٨)، أو حيث ملامح الناس المتجهمة والزحام الرهيب (الرواية، ص٢٩)، أو حيث فقدان الإحساس بالاتجاهات، فى تسكع على غير هدى (انظر الرواية ص ص ٥٦). أو حيث تصاغ المفارقات بين عوالم متباعدة لا يربطها رابط، من ذلك - مثلاً - ذلك التضاد بين "المحاربين"، المنفعلين، العائدين من "حرب اليمن"، من جهة، و"الناس" أو ركاب المترو الذين ينظرون فى "جمود ولا مبالاة" (انظر الرواية ص٤٣)، من جهة أخرى. وخلال هذه الصور جميعًا، تظل عينا الراوى المتكلم تطلان على المدينة من موقع المراقبة، غير المنفعلة، دائمًا، ويظل صوته غائبًا عن كل رصد مرتبط بنبرة من نبرات الحنين المعلن، مثلاً، لما كان ولم يعد قائمًا فى المدينة، بما فى ذلك أمكنة كانت أثيرة لدى هذا الراوى فى زمن طفولته، ثم تغيرت هذه الأمكنة فى سياق التغير الذى شمل كل أحد وكل شيء: "وتذكرت هذه المنطقة منذ عشرين عامًا

(...)، كنا نأتى بالترام. ونأخذه من الميدان قبل أن يتحول إلى شارع الظاهر. وكنت أحب هذا الشارع الهادئ... إلخ" (الرواية، ص٥٧).

* * *

فى هذه المدينة، خلال زمنها الراهن، يتحرك الراوى حركة مقيدة بثلاث "تيمات" تعبر عن ارتباط وثيق بالزمن والمكان، أو - بمعنى أدق - تعبر عن قيودهما الجديدة: "المترو[٥]"، و"الساعة"، و"جرس الباب".

فهناك - أولاً - المترو الذى يتحرك الراوى خلاله من شقته/ حجرته إلى الأماكن الخارجية بالمدينة، وبالعكس، والذى يمثل وسيلة أساسية تنظم دورة الذهاب والإياب من الحجرة (أو: الزنزانة الصغيرة الجديدة)، إلى المدينة/ السجن الكبير المفتوح، فى حركة دائبة لا تتوقف، وإن كان المترو نفسه يقدم مادة "للمراقبة" متنوعة. وسوف تنتهى العبارة الأخيرة فى الرواية بذهاب الراوى إلى محطة المترو: "ثم اتجهت إلى محطة المترو" (الرواية، ص٦٠)، فى دورة أخرى يعود فيها من "المدينة/ السجن" إلى "الحجرة/ الزنزانة".

وهناك - ثانيًا - الساعة التى ينظر إليها الراوى كثيرًا، مدفوعًا بالحرص على أن يكون فى حجرته/ زنزانته فى وقت محدد، ليحصل على توقيع "العسكرى" المكلف بمراقبته، مما يجعل الإحساس بالزمن تدعيمًا للإحساس بالسجن، حتى فى هذه المدينة الواسعة.

وهناك - ثالثًا - جرس باب الشقة التى يسكن الراوى غرفة فيها، وهو يرن فى أوقات معلومة - ربما مثل "صفارة السجن" - فيهرول الراوى حاملاً دفتره ليحصل على توقيع العسكرى، وهذا الجرس، بذلك، يمثل تذكرة دائمة بقيد ينتمى إلى عالم السجن، ويمتد إلى خارجه.

فى "مواجهة" - أو فى "لا مواجهة" - هذين السجنين، الراهن والمستعاد، فى جنبات المدينة التى تغدو سجنا هائلا، يرصد الراوى عجزه الداخلى المتكرر عن الكتابة - التى قد تعنى، فيما تعنى، نوعًا من الحركة والتحرر - (انظر الرواية

ص٤٥، ٤٦ مثلاً)، كما يرصد عجزًا خارجيًا متكررًا يتمثل فى مشهد فتاة عرجاء تسير "بجوار قضيب" المترو كل يوم" (انظر الرواية ص٤٣). وبهذين العجزين، الداخلى والخارجى، تتأكد "الحركة المقيدة" فى هذه المدينة المفتوحة بوصفها امتدادًا لـ"عدم الحركة" فى المعتقل المغلق القديم. وسوف يضيف الراوى، إلى هذا الامتداد الذى يجعل المدينة مقرونة بدلالات السجن، رصده "تلك الرائحة الكريهة" التى سوف تلاحقه فى وسط مدينة القاهرة، بين شوارع عدلى وثروت وسليمان، حيث "مياه المجارى تملأ الأرض" "لا تطاق" (انظر الرواية ص٥٦)، إذ تصبح هذه الرائحة ـ التى يؤمئ إليها عنوان الرواية بنوع من ": ("تلك" الرائحة) ـ جد "قريبة" من قلب المدينة نفسه، كأن "جردل" البول فى الزنزانة القديمة، الصغيرة، قد انتزع لنفسه مكانًا جديدا هائلاً: مركز هذه المدينة كلها.

ـ ٣ ـ

وفى رواية ضياء الشرقاوى (مأساة العصر الجميل)(٦) تناول للمدينة التى تتحول إلى سجن يستأصل الأواصر المتصلة بالطبيعة الحية، ويمزق الروابط بين الفرد والآخرين، وينفى القدرة على الحركة فى الأماكن، إذ يحصر هذه الأماكن ويحاصرها.. وذلك كله خلال اقتطاعات من عالم/عوالم شخصيات ثلاث، مستغلقة المعالم، فى شقة معزولة عما هو خارجها، تقع فى الدور الثالث والثلاثين بمبنى يطل على مدينة غير مسماة. ومثل هذه التعمية، ومثل هذا التعميم، يجعلان تجربة "المدينة/ السجن" تفارق تعينها فى مكان بعينه، وتنأى عن كل زمن مرجعى، لتشمل عالما غير محدد ولتومئ إلى عصر بكامله (لاحظ عنوان الرواية).

فى هذا العالم، الذى يتم تجسيده باعتماد منطق الحوارات المجتزأة، ما من «حقيقة» واحدة مكتملة، ما من معنى واحد «معقول». كل الحقائق مفتتة، وكل المعانى مبتورة، وإن كانت جميعًا تتجاور لتشير إلى معنى كلى، نهائى، يتبلور بالانتهاء من قراءة الرواية كلها: المفارقة المأساوية التى تجعل "العاجزين" –

بالدلالات الحرفية والمجازية ـ هم أصحاب القدرة الكلية فى هذا العالم؛ هم صائغو مصائر الآخرين؛ بأيديهم ـ المشلولة ـ الأمر والنهى، وهذه المفارقة تتأكد بنوع من "المأساة"، أيضًا ابتداءً من عنوان الرواية نفسه.

"هو" و"هى" و"العجوز" المشلولة التى سوف يتكشف عجزها عن هيمنة مطلقة، شخصيات ثلاث وحيدة تتحرك خلال فصول الرواية الثلاثة: "على هامش العصر الجميل"، "فصل فى الجحيم"، "أفراح الجسد". قد تلوح، فى الحوارات بين هذه الشخصيات، إشارات إلى ملامح باهتة لشخصيات أخرى غائبة، ولكن تلك الشخصيات الغائبة ليس لها حضور ملحوظ بالرواية. والحركة، بين الشخصيات الثلاث، تنحصر ـ بالمعنى الحرفى ـ فى شقة محكمة الجدران مغلقة الأبواب، معزولة عما حولها، بنوع من "التجريد المكانى" وبمنحى يبدو كأنه تمثيل واضح، لغويًا، لتجربة "التأثيريين" فى الفن التشكيلى(٧). وهذه الشقة تطل، من ارتفاع شاهق، على مشهد المدينة التى تبدو دائما مضببة وغائمة.

تتأكد عزلة هذه الشقة خلال إلحاح على مفردات بعينها، تنتمى ـ بجلاء ـ إلى عالم السجن؛ بما يجعل هذه الشقة "زنزانة معاصرة". فهذه الشقة ـ أو "الغرفة" التى يتم التركيز عليها من هذه الشقة ـ عارية من كل أثاث (انظر الرواية ص٦٢)، يشار كثيرًا إلى "عتمتها" و"رطوبة بلاطها" (انظر الرواية ص٦٣ مثلاً)، وفيها يستعمل "جردل" كريه الرائحة، مغطى بقطعة من "الكرتون"، لعمليتى الإخراج والتبول (انظر مثلاً ص٦٤)، كما يشار إلى قراءة جريدة قديمة، واحدة، آلاف المرات فى أيام معدودة، حيث تغيب كل وسيلة أخرى، متجددة أو غير متجددة، للاتصال بالعالم الخارجى (انظر الرواية ص٩١).. فضلاً عن إشارات شتى تؤكد العزلة المطبقة التى تحيط بالطوابق العلوية من المبنى، التى تقع فى واحد منها هذه الغرفة/ الشقة؛ إذ لا أحد يعرف "ما وراء هذه الأبواب الكثيرة المغلقة"، بل "إن البوابين أنفسهم والقائمين على شئون هذا المبنى لم يعودوا يعلمون الكثير عن هذه الطوابق العلوية أو عن أهلها، فربما مرت أعوام كثيرة على بعضهم دون أن يصعد إلى هنا ولو مرة واحدة" (الرواية، ص٧٤).

تلوح المدينة، خلال زجاج النافذة شاهقة الارتفاع، متدثرة بغلالة هائلة من اللزوجة والضباب: "كانت المدينة، فى الأسفل البعيد، خلال الزجاج، تبدو لزجة، متماسكة، فى الضوء الشاحب" (الرواية، ص٨٩)، "بدت أسطح المدينة فى الأسفل، الأسطح الدبقة، تذوب، وترتجف فى الضوء الشاحب، تهتز وتتوتر فتتصاعد غلالة كثيفة الضباب" (الرواية، ص ٩٦، وص ٧٠)، "غطاء كثيف من الضباب يرتفع فوق سطح المدينة" (الرواية، ص١٢٣). لكن خلال هذه الغلالة يمكن، بعناء، استبصار ما يدور أو يمور بتلك المدينة. يشير "هو" إلى أن تحت هذا الضباب، فى "عالم المدينة.. الصخب والعنف والجريمة". وتضيف "هى" إلى ذلك: "السياسة والبغاء" (انظر الرواية ص١٢٧). وفى الغروب، سوف يكتسى مشهد المدينة الغامض دثارًا نحاسيًا، معدنيًا، يؤكد سطوة الجماد فى هذا العالم (انظر الرواية ص١٢٨).

على المدينة القابعة فى هوة سحيقة، تطل الشخصيات من شقتها/ غرفتها/ زنزانتها المنعزلة، فاقدة الإحساس بالمكان الذى تتداخل معالمه وتختلط؛ بحيث يصعب تحديدها أو التمييز بين اتجاهاتها، بل تصعب حتى التفرقة بين "الأسفل" و"الأعلى" فيها (انظر الرواية ص١٠٠)، كما تلوح هذه الشخصيات، فى مكانها المعزول هذا، فاقدة الإحساس بالزمن: "ستة أيام أو عشرة أو مائة سنة... فماذا يعنى هذا بالنسبة لها؟ إنه لا يعنى شيئًا (...) فلم يعد لها إحساس بالزمن"(الرواية، ص١٢٦). تستبدل الشخصيات ـ أو يفرض عليها أن تستبدل ـ بكل أفق مفتوح تلك المساحة الضيقة التى تتحرك فيها حركة مكبلة. وتستعيض الشخصيات ـ أو يفرض عليها أن تستعيض ـ عن كل حوار إنسانى قائم على التفاعل بحوارات قائمة على عدم التواصل (شبيهة بالحوارات المبنية على نوع من "سوء التفاهم" فى أغلب مسرحيات يوجين يونسكو)، مستسلمة ـ فى النهاية ـ لقواقع غير مرئية تتحرك فيها، ولا تستطيع الفكاك من جدرانها الصلدة المحكمة. وهذه القواقع تمثل، بدورها، تعبيرًا عن معنى الغرفة/ الشقة/ الزنزانة، وصدى لذلك السجن القائم غير المسمى، غير المتعين، الذى يشمل الغرفة والمبنى

والمدينة كلها، وهو سجن تتردد دلالاته داخل الرواية، محيطة بعالم تلك الشخصيات الثلاث التى لا نرى غيرها أبدًا، لا بالأعلى حيث طوابق المبنى المعزول، ولا بالأسفل حيث المدينة الغائمة، الغائبة، المتوارية تحت غلالتها الغامضة.

- ٤ -

وترفع رواية عبد الحكيم قاسم (قدر الغرف المقبضة)[٨] الإحساس بوطأة السجون، ومعاناة حصار جدرانها، إلى درجة القهر الكونى الذى لا راد له ولا مهرب منه. ولا يتحقق هذا المعنى خلال حضور تجربة الراوى (المتكلم/ الغائب، بصيغة الالتفات) عبدالعزيز فى السجون المصرية المسماة، فى زمن مرجع بعينه ينتمى إلى السنوات السابقة على عام ١٩٦٤ (انظر الرواية ص١٠٤)، فحسب، وإنما يتجسد أيضًا خلال تناول كل البيوت والشقق التى سكنها هذا الراوى، قبل تلك السنوات وبعدها، فى قريته غير المسماة، ثم فى مدن عدة تبدأ من "ميت غمر" بدلتا مصر، وتنتهى ببرلين - الغربية، باعتبار ما كان - مرورًا بطنطا والإسكندرية والقاهرة.

"قدر السجن"، متمثلاً فى ضغط الجدران التى تحجب كل أفق، وتقطع السبيل على كل إحساس بالحرية، يبدأ مع "عبد العزيز" "فى" و"من" تلك الدار التى قضى فيها طفولته الباكرة بقريته. ومن العبارة الأولى بالرواية، حيث تعاود عبدالعزيز كلمات أبيه بين آن وآن: "هذه الدار ريحها ثقيل" (الرواية، ص٣)، يتشكل المسار الذى تلح عليه تفاصيل القسم/ الفصل الأول من الرواية، المتصل مكانيًا بتلك القرية، والمرتبط زمنيًا بما قبل انتقال عبدالعزيز منها إلى أماكن/ مدن أخرى لاستكمال تعليمه. وفى هذا القسم/ الفصل الأول (والتقسيم غير منصوص عليه لغويًا بالرواية، بل إشاريًا فحسب، حيث يستخدم الكاتب محض فراغات بيضاء للتعبير عن انتقالات الأقسام/ الفصول)، يتم الإلحاح على ما يجعل هذه الدار تستوى والسجن، أو ما يجعلها إرهاصًا مبكرًا لتجربة السجن، بالمعنى الحرفى؛

فباب هذه الدار يظل مغلقًا دائمًا "ليحبس فى الباحة الصغيرة هواءً ثقيلاً" (الرواية، ص٣)، وأم عبدالعزيز وأخواته سجينات بهذه الدار، "مخبوطات بالزمتة دائخات من الحر"، بل يمتد هذا الإحساس بالسجن إلى حيوانات الدار وطيورها (انظر الرواية ص٤).

الوجوم، والصمت، والذعر، والرطوبة، والحرّ، والبلى، والتآكل، والتدهور، والعتمة، والأشباح، والاختناق.. كلها مفردات تتردد كثيرًا فى الإشارات إلى هذه الدار، ابتداء من سطور الرواية الأولى إلى الصفحة الحادية والعشرين التى تمثل نهاية هذا القسم/ الفصل. وكل هذه المفردات تؤكد صيغة الحياة، الشبيهة بالموت، التى يحياها عبدالعزيز وأبوه وأمه وأخواته بهذه الدار التى توضع فى مواجهة فردوس غائب؛ "وضع أصل" مفتقد، متمثل فى دار قديمة كانوا يعيشون فيها، وطردهم منها جد عبدالعزيز بعدما غضب على ابنه (انظر الرواية ص٤). وسوف تظل تلك الدار الغائبة، التى تصورها وكوّنها عبدالعزيز من حكايات أمه ومن ذكريات غائمة مبتورة لا يزال يذكرها هو، بمثابة حلم مراود، كأنها جنة مستحيلة، تستثير الحنين المتصل إلى أوبة إليها، لن تتحقق أبدًا.

معنى القدر الذى يجعل من دار عبدالعزيز سجنًا، يمتد ليشمل دور القرية جميعًا تقريبًا. وفيما عدا إشارات إلى جزء ضئيل من إحساس براحة تقترن بدار الأرملة التى يزورها أبوه (انظر الرواية ص١٠)، وبدار "الحاج صقر" التى بناها خارج القرية (انظر الرواية ص١٥)، وبدار "عم محمد أفندى" زوج صغرى عماته (انظر الرواية ص١٧)، ثم بالمسجد الذى رأى عبد العزيز، للوهلة الأولى، أنه يمكن أن يعيد لروحه "صفاء وطمأنينة يحلم بهما" (الرواية، ص٢٠).. فيما عدا هذه الأماكن - على سبيل الحصر - فكل دور القرية الأخرى سواء فى عالم الجحيم/ السجن، لا تختلف فى شىء عن دار أبيه، بل إن هذه "الاستثناءات" المتمثلة فى هذه الدور الثلاث سرعان ما يدركها البلى، وسرعان ما يكتشف عبدالعزيز فى المسجد عالمًا آخر، محض مكان مستور للنميمة والأشباح والغرائز المستترة والقذارة واللواط؛ سوف يدرك عبدالعزيز أن هذا المسجد "تشويه روح

داعرة"، وأن "التدين والفسق يختلطان فيه بطريقة محيرة"، وسوف يقل تردده عليه، منتهيًا إلى أن "الإنسان يحتاج فى الحقيقة إلى بيت" (انظر الرواية ص٢١).

خارج هذه الاستثناءات، التى سوف تتكشف عن عالم آخر ينفى كونها استثناءات، تتزاحم دور القرية وتتراص وتتلاحم لتكوّن سجنًا واحدًا كبيرًا؛ كلها "دور غامضة (...) يخرج منها أهلها كأنهم فارين [فارون] إلى الخلاء" (الرواية، ص١٢)، وكلها "تقف فى أماكنها خالقة للناس ضيقًا وعنتًا فى حياتهم"، وجدرانها المتزاحمة ترسم تيها "من الخوف والجمود والبلادة (...) على الأرض، متعوجًا متداخلاً حاصرًا الفكر والروح، ضاغطًا على القلوب، تعفن فى حبس الدور المقبض وتنتن بالحنق والنزاع" (الرواية، ص١٣).

بانتقال عبد العزيز إلى مدينة "ميت غمر" ثم مدينة "طنطا"، لا يتحرر من هذا السجن الممتد، وإنما يكابد تجسيدات وتمثيلات أخرى له. فالبيت الذى انتقل للسكنى فيه بمدينة "ميت غمر" كان "قميئًا زريًا" يحجب عنه كل أفق، ويجعله دائمًا "ضائقًا بالشبابيك العالية التى لا يستطيع أن يطل منها على الشارع" (الرواية، ص٢٢)، يحاصره ـ فى حجرة يسكنها من حجراته ـ الغموض والعتمة (انظر الرواية ص٢٥)، وينهكه قضاء الليل "بطوله عريانًا على خشب الأرضية" (الرواية، ص٢٦)، مما يجعله يشعر بشىء "مكسور ذليل مناطه هذا البيت" (الرواية، ص٣٠).

وفى "طنطا"، كذلك، يلوح عبدالعزيز مطاردًا بقدر السجن خلال الغرف/ الزنازين التى يسكنها، سواءً غرف الطلاب "الكئيبة [حيث] يتحاضن العيال ويلوط الكبار منهم بالصغار" (الرواية، ص٤٥)، والتى يتزاحم فيها البق الزاحف على الجدران والخنافس والصراصير الزاحفة على الأرض، والتى لا نوافذ لها غالبًا (انظر الرواية ص٤٩)؛ بما يجعله يخشى هذه الغرف كما يخشى القبر، وبما يجعل هذه الخشية تلازمه فيما بعد. بل يمتد معنى السجن من هذه الغرف إلى المدرسة نفسها التى يلتحق بها، حيث ردهاتها أمام الغرف "طويلة بلا نهاية ولا زخرف"، وفناؤها "شاسع قحل تطل عليه جدران المدرسة العالية الجرباء"

(الرواية، ص٤٤)، وغرف مدرسيها "صغيرة معتمة"، يتم الوصول إليها باجتياز "سرداب مظلم" (الرواية، ص٤٨).

هذا القدر/ السجن يجعل عبدالعزيز يوجه حلمه القديم بدار لا تحمل معنى السجن وجهة أخرى؛ نحو "المخابئ" التى أقيمت للجوء الناس وقت الغارات لتحميهم من القنابل؛ فهذه المخابئ - رغم أنها واطئة، رطبة، معتمة قليلاً - "مبلطة الأرضية وبها شبابيك صغيرة لطيفة"، داخلها "هواء متجدد"؛ مما جعل عبدالعزيز يحلم بأن "يكون له مخبأ (...) يخصه وحده" (الرواية، ص٢٤). هذا الحلم، الموصول بجنة الجد الذى طرد والد عبدالعزيز من الدار الأولى، سوف يتصل بأحلام خال عبدالعزيز، المهندس المعمارى، الذى يرسم بيوتا رائعة على الورق، لكنها بعد تمام بنائها تبدو "صغيرة زرية" (انظر الرواية ص٢٧). وسوف يظل عبدالعزيز يحمل معه، بداخله، هذا الحلم، خارج ميت غمر وطنطا، فى الإسكندرية والقاهرة، منتهيًا ببرلين، مارًا بلندن، وسوف ينتهى حلمه هذا - "بأن يكون له دار لوحده، يجمع فى هذا الدار كل ما رآه حسنًا فى كل دار رآها" (الرواية، ص١٩) - إلى حبوط، تمامًا كما انتهى حلمه بهذا المخبأ.

فى البداية تبدو الإسكندرية استثناءً عابرًا فى رحلة عبدالعزيز عبر المدن/ السجون. يراها، للوهلة الأولى، "نظيفة ساحرة"، ولكن - فيما بعد - يكتشف أن شققها "صغيرة ومعتمة ومقبضة تثقل على [روحه]" (الرواية، ص٦٤ وانظر أيضًا ص٦٥). وفى الإسكندرية سوف يتبلور ويثار تساؤل عبد العزيز، بلسان جمعى: "لماذا نرمى فرائس للحيطان الجرباء والقبح (...) أى قدر يحسبنا [يحبسنا] فى هذه الأحقاق بلا مفر" (الرواية، ص٦٧).

والقاهرة لا تنأى عن تدعيم الإحساس بهذا القدر الذى يلوح بلا راد. وفضلاً عن صور القاهرة التى تتصل بملمح جحيمى، حيث فيها الناس "حيوانات كاسرة مذعورة" (الرواية، ص٥٣)، وحيث "الضجيج (...) أكبر والكآبة أعمق والأسئلة لا تجد جوابًا" (الرواية، ص٧٩)، أو حيث "القاهرة ركام من القبح والضجيج (...) ناس بلا روح ولا ذاكرة فى مدينة بلا روح ولا ذاكرة" (الرواية، ص١١٧)، أو "ساحة

عجيبة مليئة بمبان شائهة" (الرواية، ص١٢٤).. فضلاً عن هذه الصور؛ فالغرف التى يسكنها عبدالعزيز بهذه المدينة، سواء على أسطح عماراتها أو فى حى الدعارة المسمى "درب طياب" أو فى "أرض الفرنوانى".. كلها تقترن بوطأة خانقة، تؤكد فعل القهر الذى تمارسه الجدران على ساكنيها. فى هذه المدينة عاش فيها عبدالعزيز كما عاش الآخرون "تحاصره وتكتم أنفاسه رائحة نتنة خانقة" (الرواية، ص٥٧)، "يتأمل خلو الحيطان (...) من دليل على وجود بشر، بل هم بشر خائف" (الرواية، ص٧٤)، يشعر "بقهر المنازل" (الرواية، ص١٠٨)، يتحدب "كأنه خنفساء، له روح وقلب خنفساء" (الرواية، ص٧٦)، "تتكفئ [عليه] الحيطان والسقف" (الرواية، ص١١٢).

من القاهرة سوف يتم اقتياد عبدالعزيز إلى "السجن" بالمعنى الحرفى؛ أو إلى ذلك "القدر" الذى لاحقته ظلاله قبل أن يطبق بالفعل عليه. وسوف يتقلب عبدالعزيز عبر سجون مختلفة، قاطعًا مصر من أقصاها إلى أقصاها؛ فمن "سجن القلعة" إلى "سجن القناطر" إلى "سجن مصر" إلى "سجن الإسكندرية"، إلى "سجن الوادى الجديد"، إلى سجن "بورسعيد"، إلى "سجن مصر" مرة أخرى، قبل أن يطلق سراحه فى أحد أيام شهر مايو سنة ١٩٦٤، فيخرج إلى المدينة: القاهرة أخيرًا، لتتلقفه شوارع ملتهبة بالشمس وجو "خانق بالتراب وعادم العربات والضجيج المجنون" (الرواية، ص١٠٤).

فى هذه السجون جميعًا عانى عبدالعزيز قدره الذى كانت قد صاغته ـ قبل مواجهته الفعلية ـ دور وبيوت متفرقة، فى قريته ثم فى مدن عدة. ورغم أن زنزانة السجن، بالمعنى الحرفى، تختلف عن الغرف التى سكنها بتلك الدور والبيوت التى لا نهاية لها، حيث "الرعب الكامن فى جدرانها [الزنزانة] وشباكها وبابها شىء لا يحتمله قلب إنسان" (الرواية، ص٨٢)، فإن هذه الزنزانة ليست ـ فى الحقيقة ـ سوى امتداد لسلسلة تلك الغرف؛ "فالقضية هى قبح المساكن، وأن الواحد يلقى من حفرة إلى حفرة (...) وأن كل حس فيه بالجمال لا يحترم لدرجة تهدد بفقدانه لوعيه وإحساسه بذاته كبشر" (الرواية، ص٨٢). وإذا كان السجن،

بالمعنى الحرفى، "يضغط على عقول الناس وأرواحهم"، فإن غرف مدينة القاهرة، والقاهرة كلها، أيضًا، تضغط على عقول الناس وأرواحهم (انظر الرواية ص١١٧). وعلى مسار هذا المتصل بين السجن المسمى والسجن غير المسمى، السجن المحدود المغلق والسجن اللامحدود المفتوح، رأى عبدالعزيز مبانى قرى ومدن مصر، جميعًا تقريبًا، سجونًا أو سجنًا ممتدًا كبيرًا؛ إذ نظر من نافذة قطار كان يقله من سجن إلى آخر فلمح "العمارات كتلاً سمراء معتمة بلا ضوء ولا وسامة. بيوت.. بيوت.. بيوت متلاحقة متساندة متراكبة قميئة شائهة (...) امتداد هائل من الكآبة والعجز من أول مصر إلى آخرها" (الرواية، ص١٠٢).

يرحب عبد العزيز بفرصة أتيحت له لمغادرة مصر، ذلك السجن الهائل كما رآها وراَه، إلى برلين، ليشارك فى ندوة يتحدث فيها عن الإسلام وعن "جيله" من الكتّاب (وقد أصبح كاتبًا).

عبد العزيز، وقد "حمل السجن بداخله"، واعتاد عتمة الزنازين فى البيوت والسجون أو فى "البيوت/ السجون"، سوف يضيق فى البداية بالضوء الباهر فى القاعة التى عقدت بها هذه الندوة ببرلين، ويعاوده "بشدة إحساسه بالزنازين" (الرواية، ص١٢٦). ولكنه، وقد انتهت الندوة، سوف يعمل على أن يمد إقامته بهذه المدينة التى رآها فى البداية "كأنها أم رائعة مضمومة الشعر مشرقة العينين"، ثم سرعان ما يدرجها فى سلسلة مدنه/ سجونه الغابرة؛ إذ يتكشف له "حزنها قعيدة خلف الأسوار المحدقة بها بلا رحمة (...) سجن يضغط على أعصاب المدينة حتى يكاد يزهق أنفاسها" (الرواية، ص١٤٣). وفى رحلة قصيرة من برلين إلى لندن سوف يرى فى المدينة الأخيرة امتدادًا للمعنى نفسه.

كما حمل سيزيف صخرته/ قدره، وكما ظل يدفعها فتدفعه، يدافعها وتدافعه، حمل عبدالعزيز قدره/ سجنه إلى برلين التى تمثل، على مستوى ما، ذلك العالم الآخر. صاغت هذا القدر غرف كالسجون، فى قرى ومدن كالسجون، قبل أن تكمل صياغته تجربة السجن الفعلى المسمى. وفى برلين سوف تقبر عبدالعزيز

حجرته كما قبرته حجراته فى وطنه. وسوف ينال من جسده المرض الذى يلوح الموت نهاية له، فى "مصير يتربص خلف اليوم أو الغد أو بعد الغد". لقد صرعته - بكلماته الأخيرة بالرواية - "واحدة من هذه الغرف وقد سقط بلا أمل فى النهوض" (الرواية، ص١٤٩).

- ٥ -

تتحرك هذه الروايات الثلاث، إذن، فى تناولها عالم السجن خارجه؛ من رؤيته - أولا، فى (تلك الرائحة) - وقد حل بالمدينة المرجعية: (القاهرة)، بملامحها المسماة وبزمنها المتعين: (فترة الستينيات من القرن العشرين)، مما يومئ إلى معالم قهر مقرون بسياق محدد.. إلى رؤية هذا السجن - ثانيا، فى (مأساة العصر الجميل) - مرتبطًا بعالم المدينة المعاصرة، المجرد/ المجردة، دونما تحديد؛ حيث تتغيم الملامح وراء غلالات لا حد لغموضها وأيضًا لا حد لسطوتها.. إلى رؤية هذا السجن - ثالثا، فى (قدر الغرف المقبضة) - وقد اجتاح المدينة والوطن والعالم كله، إذ لازم السجين فى ارتحالاته، مقيمًا بداخله، مرتفعًا بدلالات القمع والقهر والقبح إلى مستوى بقدر، يكاد يكون كونيا.

الهوامش

(١) أفدت في هذه الورقة، إفادة أساسية تماما، مما كنت قد تناولته في كتابي: (الرواية والمدينة - نماذج من كتاب الستينيات في مصر)، كتابات نقدية، العدد ١٠٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.

(٢) صنع الله إبراهيم، (تلك الرائحة وقصص أخرى)، دار شهدى، القاهرة، ١٩٨٦.

(٣) يشير د. غالى شكرى إلى أننا فى (تلك الرائحة) "فى السجن وخارجه فى وقت واحد". انظر: "وجوه الفانتازيا - من سفر الخروج: فى البدء كانت الحرية"، مجلة "فصول"، المجلد ١٢، العدد ٢، القاهرة، ربيع ١٩٩٣، ص ١٣٦.

(٤) عن القهر بوصفه محورًا أساسيًا فى روايات صنع الله إبراهيم، انظر: د. مصطفى عبد الغنى، (الاتجاه القومى فى الرواية)، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٨٨، الكويت، أغسطس ١٩٩٤، ص ٣١٠.

(٥) عن دلالات المترو فى هذه الرواية، راجع: د. غالى شكرى، "وجوه الفانتازيا.."، ص ١٣٦.

(٦) نشرت مع سبع قصص قصيرة بعنوان (بيت الريح)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨.

(٧) مع التأثيريين بدأ "تحطيم المكان" وظهر "المكان المجرد من الأبعاد والعمق". انظر: مارسيل مارتن، (اللغة السينمائية)، ترجمة سعد مكاوى، مراجعة فريد المزاوى، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د. ت. ص ٢٣٢.

(٨) عبد الحكيم قاسم، (قدر الغرف المقبضة)، مطبوعات القاهرة، القاهرة، ١٩٨٣.

عطر الزنازين

قراءة نقدية فى نماذج مختارة من كتابات المثقفات المصريات الروائية خلف السجون

د. ثناء أنس الوجود

إلى كل مثقفة مصرية اقتحمت
فى جسارة مساحات المسكوت
عنه والمقموع وواجهت التابو
رافضة الاستلاب والتهميش،
فتضوعت القضبان يوماً ما بأريج
أنفاسها وقطرات عرقها الثائر.

هل يمكن أن يكون للزنازين رائحة؟ وإذا كان ثمة رائحة فهل روائح الزنازين التى سجلتها عدسة نوال السعداوى مثلاً يمكن أن تندرج ضمن إطار العطور التى تنعش الروح وتبعث البهجة والسكينة فى أرجاء الحياة؟.

طاف هذا السؤال بخاطرى وأنا أتابع فى شغف وقلق سطور بعض الأعمال الروائية التى كتبتها المثقفات المصريات يومًا ما خلف قضبان سجون النساء. على وجه التحديد كانت الكاتبات المختارات للقراءة هن: د. نوال السعداوى ود. لطيفة الزيات ود. رضوى عاشور. صحيح إن أزمة ٦ سبتمبر سنة ١٩٨١ اقتضت إلقاء القبض على مجموعة كبيرة من المثقفات والأديبات المصريات ولكن لضيق

المجال وقع الاختيار على ثلاثة أعمال للأديبات السابقات الأولى الراحلة لطيفة الزيات فى حملة التفتيش (أوراق شخصية بجزئيها الأول والثانى، ثم مذكراتى فى سجن النساء للدكتورة نوال السعداوى وأخيرًا رواية أطياف للدكتورة رضوى عاشور.

....

لا شك أن هذه الأعمال كتب بعضها قبل ١٩٨١ ـ على غرار صراع لطيفة الزيات مع السلطة قبل وبعد الثورة وقضائها بعض الوقت فى سجن الحضرة بالإسكندرية، ثم سجن النساء بالقناطر، غير أن ثقل التجربة على لطيفة الزيات وغيرها من المثقفات، فى ١٩٨١ كان السبب المباشر فى تسطير هذه الأوراق وغيرها من الكتابات القصصية والصحفية، فى وقتها وفيما بعد.

يختلف أثر التجربة وطريقة الإحساس بها واستيعابها بين هؤلاء الكاتبات اختلافًا ملحوظًا، وذلك على الرغم من أن عنبر المتسولات فى سجن القناطر قد وسعهن جميعًا، وعلى الرغم من كون هؤلاء الكاتبات الثلاث ينتمين إلى تيار اليسار المصرى القوى فى ذلك الوقت. وطبقًا لاختلاف تأثير التجربة عليهن اختلفت طرق المعالجة لحظة الكتابة ذاتها، بل وطبقا للمساحة الزمنية المتاحة بين الكاتبة وبين حدث وقوع الاعتقال كذلك.

فقد دونت لطيفة الزيات تجربتها فى الاعتقال بعد ما يزيد على عشر سنوات بينما سجلت نوال السعداوى تجربتها بعدها أقل بأيام قد تزيد على الشهر، أما رضوى عاشور فكان زمن حديثها عن التجربة نفسها فى عام ١٩٩٩ فى روايتها ,عبرتجربة أخريات دخلن السجن وقتها وقبلها وروت هى عنهن، وذلك لكونها لم تشهد تجربة سجن النساء وقتها لوجودها بالخارج.

ومثلما اختلف تأثير التجربة على هؤلاء الكاتبات، اختلفت مداخل التجربة وطريقة تسجيلها فنيا. صحيح إن الذى سيجمع بينهن الإتكاء على السيرة الذاتية، غير أن القارئ المدقق سوف يلحظ على الفور أنها سيرة روائية منتقاه

بدلالة مقصودة أكثر منها مجرد سيرة ذاتية تاريخية، وإن تم هذا بدرجات غير موحدة بينهم بالطبع.

....

فعلى حين انتقت لطيفة الزيات بعض أحداث أوراقها مرتبطة بأزمنة من الصراع السياسى وأزمتى السجن (الحضرة ١٩٤٨ والقناطر ١٩٨١) وما تخلل هذين التاريخين من مآس ذات طابع مستفز مثل حادث كوبرى عباس وحادث شارع العباسى ثم ما داهم الكاتبة من مآس على المستوى العائلى والشخصى من موت الأخ الشقيق وزوج الأخت وغيرهم من كبار العائلة وشبابها الذين تناثر وقع موتهم البطئ ناسجًا سجنًا أشد وطأة على نفس الكاتبة.

أما على المستوى الفنى فقد أدارت لطيفة الزيات (أوراقها الشخصية) على أساس سجن من نوع خاص هو سجن تجربتين زواجيتين فاشلتين فكان التأريخ لسجنها هو مدى ارتباط دخول السجن بهاتين الزيجتين وكيف كانت تقيم كل تجربة منهما. ومن هنا فقد كانت هناك مساحة لا بأس بها لتأمل وقائع السجن والزواج معًا، ومن هنا فقد فضاء السجن لديها ضيقة وانخناقه، وتحول إلى تجربة ذهنية لا تتم فى العنبر أو الزنزانة إلا قليلاً بينما الوعى والعقل والذاكرة كلها فى فضاءات أخرى أكثر اتساعًا ووضاءة من عنبر السجن اللعين. ومن هنا كذلك تعاور على المقاطع السردية لديها حس تسجيلى أحيانًا روائى أحيانًا أخرى، ولكنه لا يفقد الخيط مع التاريخى فى شخصانيته وخصوصيته، ومن ناحية ثالثة تعاور على السرد نوعان من الرواة أولهما - راو بضمير المتكلم وهذا ينسجم تماما مع خصوصية التجربة، وهذا طبيعى - غير أن ثمة راويًا بضمير الغائب كان يتدخل كثيرًا فى العملية السردية، بما يعنى أن الكاتبة كانت ترغب فى مساحة تفصل بين الحدث وبينها، أو تأتى بما ترغب فى إيصاله إلينا من أن غيرها يرى ويحكم ويحكى عما يرى معها ولا تنفرد هى بهذا وحدها.

ونظرا لحساسية مفرطة تخص تجربتها الشخصية فقد ركزت على البدايات والنهايات فى حياتها، حيث بيت العائلة بتفاصيله الكثيرة المدهشة، وبساكنيه من الأهل والأقارب، وما احترفوه من أنشطة، ثم النهايات التى آلت إليها الأمور. غير أن تجربتى السجن والزواج الفاشل قد مثلتا لها كل المعاناة والتحدى الأكبر والرغبة فى استمرار الصراع، على حين كانت تجارب البيت الكبير أكثر رومانسية وأكثر استدعاء للحزن والألم.

ولم يكن زمن لطيفة الزيات فى (أوراقها) زمنًا هادئًا يمضى فى طرديته وتصاعده بقدر ما كان زمنًا كثير التشعث والتشظى الذى أخذ فى الكثافة والبطء واللزوجة حتى غدا زمنًا كابوسيًا ينوء بفانتازيا سوداء ذكرته صراحة بهذه الصفات فى بعض صفحاتها. ولقد كان العنصر الانتقائى من أحداث حياة لطيفة الزيات، والتركيز على السجن الشخصى والعائلى وجدل الحرية والسجن وتراسلهما دائما، من هذا المنظور بالذات سببا فى تهميش ما عدا هذه الأحداث والشخوص داخل السجن فقد كانت تكتفى بذكر بعض الأسماء (عواطف وصافى ناز ونوال إلخ...) وكذلك الأمر عندما تتناول أسماء شخصيات نسائية أخرى أو حتى رجالية فى السجن. فقد كانت الشخوص أقرب إلى الأصوات مهما تصورنا غير ذلك. وهو أمر ينطبق كذلك على عدستها التى دارت بها فى السجن وبخاصة فى العنبر وما حوله. فقد كانت كاميرا التصوير بين سطورها تهتم بالكلى على حساب التفصيلى والجزئى، ولم يحتل المغلق الضيق فى كتابتها نفس أهمية المفتوح اللانهائى خارج السجن رغم الموهبة الكبيرة وقسوة التجربة على نفسها فى ذلك الوقت.

....

وتتكئ تجربة نوال السعداوى فى مذكراتها فى سجن النساء بدورها على ما يشبه السيرة الذاتية غير أنها إنتقائية كذلك، صحيح إن نسبة التسجيل اليومى لأحداث السجن أكثر حضورا لديها بالمقارنة بكتابات لطيفة الزيات، بما يجعلها تقترب من التاريخ فى وثائقيته والسيرة الذاتية فى السجن وما قبله، غير أن

مذكرات نوال السعداوى لها شأن آخر مع السجن حضورًا وتعايشًا وتراسلاً ولو بالذاكرة مع العالم الخارجى مما جعل التجربة عن الكتابة عن السجن لديها أكثر تميزا وكثافة، وبخاصة أنها تمتلك موهبة خاصة عن السرد والتصوير، وهى موهبة أتاحت لها أن تحيل عالم السجن الضيق إلى قطعة حية من الحياة تتميز بكل ما يميز الحى والأحياء على النحو الذى سوف نراه.

فقد نجحت نوال السعداوى منذ لحظة اعتقالها فى منزلها ـ كما تخبرنا مذكراتها ـ فى أن تجتذب ستارة سوداء ثقيلة تحول بينها وبين الخارج فى معظم الأحوال، أو أن تبنى جدارا عازلا يفصل وعيها وإدراكها عن الوقوع فى شرك جدل شائك وعقيم بين واقع السجن وواقع عاشته وكانت جزءًا مهمًا منه سواء فى بيتها أو عملها أو البلاد التى زارتها. قد تخفق أحيانا فى الاستطراد فى عزل العالم الخارجى عن عالم الزنزانة الضيق، وبخاصة وجوه أحبائها، ولكنها نجحت إلى حد كبير فى المواصلة والاستمرار على موقفها عاطفيًا وسياسيًا مهما كانت التكاليف.

وقد استوعبت نوال السعداوى تجربة الاعتقال والسجن، منذ لحظة اقتحام بيتها حتى لحظة رجوعها إليه بجسارة المتمرد الواعى الذى أرهف وعيه وإدراكه بشدة متأملاً ودارسًا وصاخبًا لهذه التجربة، ومن هنا فلم يكن يجدى إزاءها سوى بلاغة الصورة، فى وقت غابت فيه آلات التصوير الحديثة، بكل إمكاناتها لتحل محلها كاميرا الروح والقلب قبل العين. ومن هنا فقد كانت المشاعر والأحداث والصور لا تجد معبرًا عنها سوى الصورة واختزان عناصرها على النحو الذى سوف نراه.

فقد وظفت نوال السعداوى كل حواسها لالتقاط عالم السجن الضيق المترب المظلم المختنق بروائحه الكريهة النفاذة التى يختلط فيها روائح البشر المحرومين من النظافة إلى الأنفاس المكدسة فى عنبر فقير كان مخصصا للمتسولات قبل دخول نساء السجن السياسى المعتقلات إلى سجن القناطر وزاد على تلك الروائح روائح دورات المياه اللاإنسانية التى يشعر من يدخلها مضطرا ـ والأمر كذلك

دائمًا ـ بأنه فقد آدميته، ،صورة ورائحة، ونقصًا فى المياه التى تزيل هذه الروائح إلى حد كبير. لو أضفنا إلى كل هذا رائحة موقد غاز شعبى يعمل بالكيروسين المحترق، تختزن الغرفة السوداء رائحته ومخرجاته. لو تصورنا كل هذا وفوقه سقف الحجرة (العنبر) والإضاءة التى تشبه لمبتها المشتعلة ليلا ونهارا عينى عفريت حمراء شائهة، وقد التف ذباب ميت وحى حول سلكها مطموس المعالم، ثم مرأى حشرات ما أنزل الله بها من سلطان بدءا من الصراصير والنمل والسحالى والأبراص والبعوض مرورًا بالقمل والبق والبراغيث بل والثعابين والعقارب إذا لزم الأمر ،فى وعاء اسمه عنبر علاه الصدأ والكآبة وزوال الطلاء وتساقط طبقات من حوائطه فامتلأ وجهه بالأخاديد والشقوق. ولنزد على ذلك لغط وصراخ العنابر الأخرى ليلا ونهارا وبخاصة حين يجاور عنبر السياسيات عنبر النساء الأمهات اللاتى بلغ عددهن ما يزيد على ٣٠٠ أم مع وليدها محشورات فى علبة من الصفيح الصدئ القذر. إنها السجن كما صورته عدسة نوال السعداوى، حمى الروح وتصدع البدن فى أتون قرار انتقامى بالاعتقال.

ولم تكن كاميرا نوال السعداوى فى اعتقالها وما تمارسه من فنون التصوير أولها وأهمها (الزوم إن) (والزوم أوت) لتلتقط المشاهد من القرب ومن بعد ومن الداخل ومن الخارج مشحونة بالضوء والصوت والرائحة على النحو الذى مر بنا فى فضاء ضيق خانق ـ وحدها فقد راحت توظف عدساتها التصويرية ليلا ونهارا وفجرا، وفى كل الأوقات من خلال المساحات القليلة المتاحة للرؤية عبر القضبان فى سجن حرمت فيه المسجونات من اللقاء بباقى النساء فى العنابر الأخرى، مثلما حرمن من الورق والأقلام والراديو والتليفزيون والصحف والأدوية إلا قليلاً.

ولم تكن نوال السعداوى فى لعبتها التسجيلية الانتقائية بعيدة عن الناس فى سجنها، بل منذ لحظة القبض عليها، وهى تسجل طرقات الضباط والجنودعلى بابها، وملامحهم، والناس فى الشارع ثم فى السجن نساء ورجالا، غير أن ما يعقب الأوصاف الشكلية البارعة، كان الصفات النفسية الانطباعية التى ترتكز ـ

نظرا لانعدام المعرفة السابقة - ترتكز على الانطباع المبنى على درجة الطيبة والقسوة والصرامة ومدى الالتزام بالتنفيذ الحرفى للأوامر وغير ذلك، وهو أمر تكرر تقريبا فى كل مرة تقابل فيها نوال السعداوى بشرا فى أى طريق أو اتجاه. واللافت أنها فى توظيفها لحدسها وانطباعها تمتلك ثقة كبيرة فى هذه الانطباعات، وهى ثقة استمدتها من خبرة العمر والسنوات والثقافة والأسفار المختلفة، مما جعل هذه الانطباعات عن البشر أقرب إلى الدقة والسلامة. ولم تكن لعبة التصوير الدقيق فى زواياه المختلفة بعيدة عن تسليطها على البشر من جميع الزوايا، ثم سلطت هذه العدسات بصفة خاصة على نزيلات العنبر من غير من تعرفهن، ملتقطة الهيئة الجسمانية ثم الغوص إلى عمق النفوس، مصورة حالات الخوف والقلق والترقب والفرح والحزن والثورة والهدوء، كل هذا مسلط على اليسارية واليمينية ومن الادعاء إلى الحقيقة، إلى غير ذلك من حالات نفسية وعصبية وكان مشرط الطبيب وحساسيته وخبرته يقف وراء كل ذلك مضافا إليه طاقة الثائر المثقف المتمرد الذى تعود ألا يقول إلا ما يعتقد فقط.

وهكذا تحولت تجربة الفضاء المختنق للسجن لدى نوال السعداوى إلى طاقة تصويرية غاضبة متمردة لكنها لم تكن مجالا للحزن والبكاء والندم، ومن هنا جاءت سيطرتها على عالمها الذى انتمت إليه فى هذه التجربة بوسائلها الفنية الأخرى فتسلط على طاقة الحكى لديها راو واحد بضمير المتكلم المعبر عن أنا شديدة البروز والتعالى، ومن هنا كذلك احتفظت التجربة المؤلمة بطزاجتها وطرافتها إذا جاز ذلك القول، وبخاصة حين يلاحظ القارئ المدقق أن زمن السرد فى هذه الرواية التوثيقية التى تنتمى إلى أكثر من عالم كما مر بنا فتنقلت بين السيرة الذاتية والتاريخ والرواية، من هنا لم يكن زمن السرد لديها واحدا مضطردا وإنما متناثرا بدوره، يتكئ على اللحظة الآنية والفلاش باك دون استباقات مستقبلية محسوسة. وقد نشأ كل هذا بسبب ضيق الفجوة بين زمن التجربة وزمن الكتابة الذى لم يتجاوز أشهرا قليلة، مما أبقى للتجربة نكهتها فخرجت واحدة من أصدق التجارب الأدبية فى أدب السجون. أما زمن القراءة فكلما ,ازداد بعدا عن زمن التجربة تبدو المشقة والصعوبة أكبر بكثير فى تصورنا

لما عانته هؤلاء الأديبات القادمات (عبر سيرتهن الذاتية) من بيئات برجوازية نجحت فى توفير حياة كريمة وقدر لا بأس به من الرفاهية والتميز لبناتها وأبنائها جعلهم يعيشون حياة لا تخلو من تميز ورهافة. هذه المشقة أكبر بكثير من القراءة القريبة من الحدث، فقد مر المجتمع بتطورات على مستويات كثيرة ملموسة بشدة أولها وأهمها قوانين حقوق الإنسان والمجتمع المدنى ومنظماته وتدخل الصحافة وكل وسائل الإعلام الأخرى، وغير ذلك من منجزات تكنولوجية كانت كلها فى حكم المعدومة فى عام ١٩٨١.

....

شمل قرار الاعتقال الصادر فى ٦ سبتمبر ١٩٨١ اسم رضوى عاشور ضمن ١٥٠٠ اسم تم اعتقال الكثرة الساحقة منهم. غير أن رضوى عاشور كانت بالخارج فى المجر (غالبا) فى رحلة علاجية استمرت أكثر من شهرين فى ذلك الوقت. ومن هنا فلم يتم القبض عليها، غير أن أمواج السيل العاتى أصابتها حتى وهى فى خارج البلاد، إذا صدر قرار بطردها من الجامعة. ومعنى هذا أن رضوى عاشور لم تقتحم تجربة السجن كما عاشتها وصورتها نوال السعداوى. ولكن وردت معايشة رضوى عاشورلسجينات سياسيات فلسطينيات ومصريات وبخاصة أمينة رشيد ولطيفة الزيات والتقطت من أفواهن الخيط ونسجت حوله كثيرا من معالم روايتها التى اختلط بها التاريخ بالسيرة الذاتية والمسماه أطياف.

يرجع تاريخ نشر رواية أطياف إلى عام ١٩٩٩، وهو زمن يبتعد بثمانية عشر عاما من واقعة سبتمبر ١٩٨١. وقد أتاح البعد عن السجن، والبعد الزمنى كذلك بين حدوث التجربة، وقتا لرضوى عاشور لكى تنسج روايتها أطياف. وهى أيضًا خليط بين السيرة الذاتية والتاريخ، وإن كان لتوظيف التاريخ فى روايتها شأن آخر.

رضوى عاشور مهمومة بالوطن الكبير، وقلب الوجع لديها فلسطين وما يحدث فى فلسطين، ثم ينتقل الوجع إلى ما يحيط بفلسطين من أحداث ودول وأولها لبنان وسورية والأردن والعراق ومصر. هى مهمومة بالسياسة وبالوطن كما

أوضحت فانصبت كتابتها تحديدا ويقينا خوفا على هذا الوطن بالمعنى الضيق والواسع. ولها من هذا الهم نصيب شخصى عائلى فهى زوجة وأم لرجلين ينتميان إلى فلسطين والأردن والجزائر. ومعنى هذا أن عصب الكتابة لديها السياسة.

فى أطياف تؤرخ للوطن الكبير لفلسطين ومصر الفراعنة ومصر العربية وقناة السويس، ولعائلة أبيها وأمها بوصفهما مفردات دالة من هذا الوطن الكبير.

فى أطياف اختلط التاريخ الخاص بالتاريخ العام عبر تماه حدث بين شخصيتين مهمتين أولاهما (شجر) أستاذة التاريخ ورضوى أستاذة اللغة الإنجليزية يفترقان يتجادلان يتوحدان، ويفترقان ثانية لكى نعلم أن الشخصيتين شخصية واحدة، تماهت فيها الأولى فى الثانية والعكس صحيح، وأذابت علاقة التماهى هذه تلك الحدود الفاصلة بين الأدب والتاريخ فتداخل الأثناء لكى تخرج رواية أطياف إلى الوجود.

فى أطياف لا أثر لقضبان السجن والزنازين، ولكن تحول الوطن الكبير إلى وطن سجين مأسور فقد أسرت العراق وأسرت غزة وأسرت سورية والسودان، صحيح أن زمن الكتابة لم يشر إلى كل هذا العدد من المأسورين والسجناء، ولكن زمن قراءة عمل جديد يتيح للمتلقى أن يدخل الآتى فى الماضى إذا كان الوضع ثابتا على ما هو عليه فما بالنا والوضع يرتد متقهقرا إلى الخلف.

دخل التاريخ خيطا أساسيا فى نسيج أطياف عبر علاقات متعددة من التناص، قامت على استدعاء أحداث التاريخ وشخوصه، مثلما قامت على شهادات بعضها حى وحقيقى لأشخاص مازالوا أحياء، كما دخل التاريخ نسيج أطياف عبر تأريخ آخر لعائلة رضوى عاشور.

ودخلت السياسة وهموم الوطن عبر خط مواز للتاريخ عن طريق رضوى عاشور وتقلبها فى البلاد هذا يستقبلها وهذا يصدها، ومن هنا أرخت للمشاكل مع السلطة ولأوجه الفساد الموجود فى الوطن الأصغر مصر وبخاصة فى

الجامعة، حيث تختلط هنا بصفة خاصة أوراق شجر بأوراق رضوى وحيث تتداخل رؤى من جامعة القاهرة بما يماثلها من جامعة عين شمس، ويتوحد الراويان، اللذان تعاورا السرد على ساحة الرواية أحدهما يروى بضمير الغائب عن شجر عالمة التاريخ، والآخر بضمير المتكلم هو صوت رضوى عاشور، واللذان جعلا البناء السردى فى الرواية يسير فى خطين متوازيين منذ البداية، وإن حرصت الكاتبة على توفير لعبة التغريب لكسر هيمنة تسلط الكاتب على الحكى بإخبارها أنها اختلقت شخصية شجر وأنها توجه خطواتها عبر العمل، حتى توحد هذان الخطان فى النهاية.

ومن هموم السجن العربى الكبير ومشاكله انتقت رضوى عاشور فى أطيافها شخوصها التى تناسب فضاء السجن المفتوح المضئ الذى يمتلئ بما هو مدهش ومثير لكى نتعرف على فضاء للسجن يغاير تماما فضاء سجن نوال السعداوى ولطيفة الزيات، حيث الفساد والظلم والخيانة والضعف والتخاذل لا يمارسها نظام سياسى بعينه بقدر ما يمارسها أنظمة مختلفة ومتعددة تعددت ألوانها والهم واحد، وبداخل السجن الكبير غدت ألوان الحبس والزنازين الآخرى الأصغر مجرد خيوط فى نسيج مختل وواقع عربى مدان دائما.

وإذا كانت رضوى عاشور قد أدارت روايتها عبر خطين متوازيين لكل منهما زمنه ومكانه وشخوصه وبناؤه العام، فقد أثر هذا فى سيرورة العمل ككل الذى ميز بناءه تناثر الوقائع قديما وحديثا ذاتيا وخاصا فسيطر زمن غير مضطرد كذلك على عمل رضوى عاشور بما لا يخالف الكاتبتبن السابقتين ,

وكما لا يوجد يقين فى واقع متأرجح مهتز يعانى ألوانا شتى من الفساد والقهر قدمت إلينا رضوى عاشور عبر أطيافها لونا مكثفا من عدم اليقين بالمثل إذا كان الطيف ضمن معانيه المعجمية الخيال والوهم والأرواح والأشباح التى لا ترى ولا نشعر بوجودها، ومن هنا ورغم أن رضوى لم تعايش تجربة السجن حقيقة، فإن استحضارها لتجارب الآخرين ومعايشتها اليومية لألوان الفساد

والقهر فى الوطن الكبير جعلت من فضائها المفتوح فضاء أشد وطأة من فضاء السجن المظلم المغلق.

وهذا تداولت هذه الكتابات الثلاث، تجربة السجن كل بطريقة فنيا وأدبيا. صحيح انطلق الجميع من حدث واحد على الأقل وصحيح توحدت الرؤى الإيديولوجية بين هؤلاءالكاتبات، غير أن أثر التجربة، وزمن الكتابة وزمن التلقى لم يكن واحدا بينهن فى مظاهر كثيرة على النحو الذى مر بنا.

لقد دخل السجن من دخلته منهن، وعانت كل واحدة بالقدر الذى يتناسب وشخصها وإعدادها غير أن الذى لاخلاف عليه أن التجربة استحالت عبر سطورهن المضيئة نوعا من العطر الذى يتناثر شذاه كلما فتح واحد منا أوراق المحنة التى طالت آثارها الضارية كثيرا من المثقفين والمثقفات فى ذلك الوقت، فكان للزنازين عطرها المتجدد دوما بلا انقطاع.

بذور الصدام
بين الشيوعيين وسلطة يوليو

أ. شعبان يوسف

أى سلطة جديدة تتشكل فى نظام وقيادة ودولة وقوانين وأجهزة وإجراءات، لابد أيضا أن يكون لها أصدقاء جدد، وأعداء جدد، هؤلاء الأصدقاء والأعداء لا تكون العلاقة بينهم وبين هذه السلطة بناء على روابط شخصية، أو اتفاقات وخلافات ثانوية، بل تتكون هذه العلاقة الطاردة أو الجاذبة، بناء على الطبيعة الفكرية والسياسية والطبقية التى ينطلق منها أى من الاثنين، حيث يتلمس كل كيان شكل الآخر ومضمونه بدقة، حيث تتميز السلوكيات والعلاقات، وبناء على ذلك تتشكل الإجراءات التى يتخذها كل كيان تجاه الآخر...

وفى البداية تكون العلاقات غامضة، وتأخذ فى التشكل كلما أوضح طرف إجراءاته وسلوكياته، وبناء عليه تقوم التحالفات التكنيكية أو الاستراتيجية، أو كافة أشكال العداء المستحكم، التى تحكم العلاقات فيما بعد...

وهذا ما حدث عندما قام الضباط الأحرار بحركتهم فى فجر ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢، حاولت كافة التيارات والاتجاهات والأحزاب والتنظيمات،.............. بأشكال مختلفة، ولكن بعد قليل، تبين للجميع أن هؤلاء الضباط لم تتشكل

حركتهم إلا على أنقاض الجميع، فاستفادت من هذا التنظيم، ومن تلك الحركة، لكنها خرجت بمفردها بعد استيلاء قادتها عل كافة مقاليد السلطة.. رغم أن هذه الحركة غازلت - فى البداية - كافة التيارات الوطنية والمناهضة، ولكن سرعان ما انقلبت عليها، وكشرت عن أنيابها، وسجلت من أرادت ووضعت فى السجون والمعتقلات من أرادت.. ولا يهمنا هنا إلا الحركة الشيوعية بكافة فصائلها، هذه الحركة التى أعلنت عن تأييدها الحذر فى البداية، أو ترشيد هذه الحركة، أو الوقوف فى مواجهة بعض التصرفات، وقبل هذا التأييد صدرت بعض البيانات التى تهاجم الحركة، الشهر التالى مباشرة لقيام حركة الضباط، أصدرت (الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى) - حدتو - بيانا أو نداء عنوانه (نداء من القيادة إلى كافة المناضلين للكفاح ضد الانعزال ومن أجل توسيع الحريات وإعلان الحياة الدستورية، وقدم هذا النداء أو البيان موقفا عاما من الحركة يقول: (لقد كانت حركة الجيش من الأمور التى لم يتوقعها الاستعماريون ووكلاؤهم ولذا استطاعت، أن تحقق بعض الانتصارات فى أولى أيامها، ولكن ما أن أفاق الاستعماريون ووكلاؤهم من ذهولهم حتى أخذوا يحاولون الاستفادة من هذه الحركة بتحويلها إلى حركة عسكرية رجعية تعمل على التنكيل بالشعب، وعلى سلب كافة المكاسب التى حصل عليها تمهيدا لربط بلادنا نهائيا بعجلة الاستعمار والحرب، ولقد بدأوا بالفعل فى تنفيذ هذا الاتجاه).. ويهاجم البيان حالة الإبقاء على الأحكام العرفية بحجة المحافظة على حركة الجيش وحمايتها، والإبقاء على الأوضاع غير الدستورية، بالإضافة إلى إبقاء أربعة عشر مناضلا فى المعتقل بلا مبرر- كما يرى البيان..، واحتج البيان على إعادة تنظيم البوليس السياسى بعد أن حلته حركة الجيش وفقا للأوضاع الجديدة.. ثم طالب البيان ببضعة مطالب تتعلق بنفى البنود السابقة، كما توجه إلى الجماهير لليقظة التامة لهذه الحركة الجديدة، ومناهضتها لتفيد الأوضاع، وإعادتها إلى نصابها الصحيح...

وبعد هذا البيان مباشرة صدر بيان آخر أظنه كان عاما، ولا توجد فيه نبرة العداء الواضحة بل بدأ بفقرة تقول: (منذ أيام انفجرت قوى الثورة الكامنة فى

شعبنا انفجارا جبارا، حطم أعتى قلاع الاستعمار والرجعية الإقطاعية، وملأت أنباؤه العالم بأسره، وغدا سوف يصل هذا الانفجار العظيم نهايته المحتومة فيقضى قضاء نهائيا على الاستعمار والخونة............... ويبنى مجتمعنا السعيد،.. وتميز هذا البيان بعدم التأييد المطلق للحركة، أو معاداتها، بل إنه لم يذكر الضباط الأحرار فى أى فقرة من فقراته، بل اعتبر هذه الحركة هى تعبير عن الثورة الكامنة فى "شعبنا".. وشدد البيان على أن يكون للحزب الدور البارز فى الأحداث، والغريب أن بيانا آخر صدر فى الشهر ذاته - أغسطس - عن "حدتو" يؤيد الثورة تأييدا تاما.. ويهاجم أحد فصائله (الراية). ويتوجه البيان إلى الشعب المصرى فيقول: (أيها المواطنون.. احذروا المخربين أعداء حركة الجيش الشعبية الذين يتحدثون باسم الشيوعيين، ووزع بعض المخربين والخونة الذين يطلقون على أنفسهم بالباطل الحزب الشيوعى بيانا محاولين فيه النيل من حركة الجيش الشعبية وتجريحها وهادفين من وراء ذلك إلى تحويل الحركة عن أهدافها الشعبية إلى معركة داخلية ضد الوطنيين وعلى رأسها الشيوعيون خدمة المصالح الاستعمارية والانجلو أمريكية، وفاروق المخلوع وأعداء الشعب.. ويستمر البيان فى تقريع الفصيل الآخر من الشيوعيين، بل سب هذا الفصيل، فجاء فيه: (إننا نعلن للجيش والشعب أن الجماعة الحقيرة التى تطلق على نفسها بالباطل الحزب الشيوعى المصرى قد قامت بتوزيع منشورها القذر بإيعاز من أقلام المخابرات البريطانية والأمريكية وأنصار فاروق والبوليس السياسى،.. وبدلا من أن يوجه البيان نقمته أو تأييده للجيش فقط، استفاض فى سب وقذف الحزب الشيوعى المصرى (لراية).. وأظن أن الانقسامية فى الحركة الشيوعية، كانت العدو الأول لها، ويتعرض الدكتور فخرى لبيب لهذه السمة بشكل واسع فى كتابه (الشيوعيون وعبد الناصر).. ويقول إن المعركة الانقسامية حولت نضال الشيوعيين السياسى، إلى خلافات تنظيمية طوال الوقت، مما أرهق الحركة الشيوعية، وحولها إلى قوى صغيرة يسهل النيل منها والفتك بها ورغم هذه الاختلافات حول حركة الضباط، فهناك من يؤيد، وهناك من يعارض، صدر حكم

بإعدام العامل مصطفى خميس فى ١٥ / ٨ / ١٩٥٢. ووقعه البكباشى عبد المنعم أمين، وأرسل الحكم إلى اللواء محمد نجيب قائد عام القوات المسلحة للتصديق عليه، ويستنكر نجيب هذا الحكم، ويتردد فى التصديق عليه، فطلب مقابلة المتهم مع رفيقه محمد البقرى.. ولكن تم إعدام الاثنين بعد ذلك، ليصبح هذا الحكم وثيقة دامغة فى جبين حركة الضباط، لتثبت البعد الدموى الذى وسم تلك الحركة من بدايتها، ويعطى إنذارا للشيوعيين بأن لا عودة عن هذه الإجراءات.. وأن الطبيعة الحاكمة للسلطة تختلف تماما عن الطبيعة الحاكمة للشيوعيين، واختلاف التوجهات، لكن آثرت بعض الفصائل فى التأييد الحاد، رغم أن بيانا صدر فى أكتوبر ١٩٥٢ ينبه الضباط الأحرار إلى بضعة ملاحظات فيقول: (إن الهجوم على الحريات النقابية لا يقدم الحركة الوطنية بل على العكس يضعفه.. وإننا ليهمنا أن نبرز هذه الظاهرة العدوانية التى لا تزال تمارسها بعض العناصر والتى لا تخدم غير الاستعمار والرجعية) ولكن فى ذات الشهر تصدر نقابة عمال ومستخدمى المطاعم والفنادق والمقاهى بالقاهرة رسالة إلى اللواء محمد نجيب.. تستهل الرسالة: (حضرة السيد الفاضل اللواء محمد نجيب

تحية التقدير والإعجاب والتأييد العميق المقرون بالآمال العريضة فى حياة أفضل نبعثها إليكم بمناسبة مرور ثلاثة أشهر على حركتكم المباركة التى هى بحق كما ذكرتم حركة الشعب وامتدادا لنضاله ضد الظلم والطغيان والفساد).. وأى كان الذى جاء بعد هذه المقدمة أو الاستهلال، فلا معنى له، فى ظل هذا التأييد المطلق..

وتتأرجح الحركة الشيوعية فيما بعد بين التأييد والرفض والاحتجاج، بأشكال لا يستطيع الباحث أن يمسك بموقف ثابت لحركة شيوعية موحدة.. فكانت البيانات تصدر فى وتائر مختلفة، وخطابات متعددة حيث الفصائل الشيوعية منقسمة، ولا توجد حولها قيادة سياسية وفكرية واحدة، وهذا عمل على تسهيل ضربها من الداخل والخارج فى وقت واحد، رغم النضالات الباسلة وأشكال الصمود المتواصل عند الجميع، والروح القتالية التى كان يتمتع بها فرسان الحركة

الشيوعية المصرية.. والذى يتابع المعركة التى دارت بين الرفيق "بدر" والمختلفين معه، يتأمى كثيرا للمستوى الذى انحدر إليه الخطاب من تخوين، واتهام بالعمالة والانحطاط.. وبالتأكيد أن هذه الخطابات اتسمت بالانفعال، لكنه انفعال أضر بالحركة أيما ضرر.. ورغم هذه الانقسامات نلاحظ أن بعض الفصائل كانت توجه بياناتها وجهات صحيحة.. فنقرأ بيانا صدر عن "طليعة العمال" يدين أشكال التفاوض التى أزمعت عنها حكومة يوليو.. فأصدرت طليعة العمال بيانا تحت عنوان: (عد إلى بلادك يا تاجر الحرب،.. استهلته بـ: (المواطنون: إن فوستر دالاس وزير خارجية الاستعمار بزور بلادنا ويطوف بلاد الشرق الأوسط.. إن هذه بادرة وحلقة فى سلسلة حلقات المؤامرة الاستعمارية لربط بلادنا باتفاقات وتحالفات استعمارية مع أمريكا، ودلاس أحد كبار الرأسماليين والمساهمين فى الصناعات الحربية،.. ويطالب البيان بالوقوف ضد هذه الخطوة التى تعود بالبلاد إلى الخلف، رغم الشعارات الطنانة، والانجازات الوهمية.

هذه الصدمات التى كانت بين السلطة يوليو الجديدة، وبين الفصائل الشيوعية، بكافة ألوانها وتوجهاتها، حسمتها السلطة بعد مارس ١٩٥٤، وفى مقالين كتبهما خالد محمد خالد فى ١٦، ٢٠ مارس ١٩٥٤ يحلل فيه علاقة السلطة بالشيوعيين.. فيستبعد أن السلطة ستعيد للشيوعيين فرصتهم فى الحركة بل ستقف لهم بالمرصاد، ولكنها ستحاول الاستفادة منهم خارجيا وداخليا وإن لم تستطع، ستضعهم وراء القضبان مرة أخرى.. وإذا كانت هذه السلطة، قد تساهلت ـ نسبيا ـ مع جماعة الإخوان المسلمين، كما يرى خالد، فيقول خالد: (لقد رأت الثورة فى إطلاق سجناء الإخوان "كسبا داخليا".. فأطلقتهم، ورأت فى استبقاء نظرائهم من الشيوعيين "كسبا خارجيا" فاستبقتهم" ويخلص إلى أنه "يقتضى بالنسبة للشيوعيين أن يعطوا الحق فى تكوين جماعة، وأن يمكنوا أيضا من كافة الوسائل للدعوة والتفكير والقول، وأما العمل والنشاط فمن حق الحكومة أن تصادر منه ما تراه ضارًا بالوطن، وما يتعارض مع المنفعة الاجتماعية القائمة على التقدم والحرية والعدل، ولكنه يعود فى المقال التالى فيقول: (لا أريد

أن أصدق أن الحكومة ستأذن للشيوعيين المصريين بتكوين حزب كما نشرت الصحف، لأن جميع الظواهر تنأى بى عن التصديق،.. وبالفعل لم تسمح السلطة بتكوين أحزاب أو إصدار صحف، بل سادت الفترة الأحكام العرفية، وأطاحت بمحمد نجيب، واستفردت بكافة مقاليد الحكم، وأظلمت ـ تقريبا ـ كافة الأضواء التى كانت تسمح ولو قليلاً بالحركة السياسية.. وكان الصدام بين سلطة يوليو والشيوعيين شديدًا وحادًا، وكان هذا هو أول منعطف كبير تدخل فيه العلاقة بين السلطة والشيوعيين وأعقبته عمليات قبض واعتقال وسجن وتشريد وفصل من الوظائف، وإبعاد عن الصحف، ومحاولة استئصال لأى وجود شيوعى بكافة الأشكال، هذا عدا عمليات التشويه المستمرة للفكر الشيوعى، واتهام معتنقيه بالعمالة، والخيانة، وصدر كتاب عنوانه "حقيقة الشيوعية" قدمه الرئيس جمال عبد الناصر يقول فيه: (إن الشيوعية حين أصبحت نظامًا للحكم انقلبت إلى شىء آخر غير ما كان يأمله زعماؤها، وما أكثر النظريات التى تفتن وتخدع حتى إذا دخلت فى دور التطبيق العملى انحسر عنا لثامها وأسفرت عن حقائقها الأليمة).. وينهى مقدمته بقوله: (كل ما بيننا وبين الشيوعية فى مذهب الحكم أو فى مذاهب الحياة إن الشيوعية دين.. ولنا دين.. ولسنا تاركى ديننا من أجل دين الشيوعية).. وأظن أن النقطة الأخيرة هذه كانت الوتر الحساس ـ وما زال ـ الذى يعزف عليه كل أعداء الشيوعية، والشيوعيين، أى نقطة الدين، لاستقطاب مشاعر الناس ضدهم، واستنكار هذا الفكر، وتخصصت دار نشر كاملة اسمها دار "الكرنك" كان يديرها الأستاذ ماهر نسيم الذى كان يعمل فى السفارة الأمريكية، وكتب ونشر عددًا من الكتب التى تهاجم الشيوعية والشيوعيين، أبرزها كتب: (الشيوعية والاستعمار، القومية العربية والشيوعية، الشيوعية والصهيونية، النظام الشيوعى، الأدب الشيوعى، الرد على الماركسيين، الرد على الملحدين، الرد على الشيوعيين، والقانون الدولى تاريخ التوسع الشيوعى، جناية الشيوعيين على الأدب العراقى، إمبراطورية الرعب (وهى مسرحية رواية ١٩٨٤ لجورج أورويك)، حقائق وأسرار الشيوعية المحلية).. وهذا الكتاب الأخير للراحل لمعى المطيعى، والذى كان منخرطًا فى العمل الشيوعى لمدة من الزمن، وخرج من

الحركة ليطلق إدعاءات باطلة وكاذبة، وكتابه بمثابة بيان وبلاغ لتشويه الشيوعيين، ووصفهم بما ليس فيهم، وادعاء الباطل بكل بطشه وعنفوانه، ويتذرع ماهر نسيم فى كتابه بذرائع واهية لمهاجمة الشيوعية، فيكتب فصلاً فى كتابه عنوانه: (نحن والشيوعية).. يقول فيه: (فنحن حين نهاجم الشيوعية، إنما نهاجم نظامًا فكريًا لا نريده أن يقوم فى بلادنا التى تحرم قوانينها المبادىء الشيوعية، ولأن النتائج التى يأتى بها مثل هذا النظام الفكرى هى نتائج لسنا نريد أن نطبقها فى بلادنا التى تختلف تقاليدها ومعتقداتها وأدباؤها عن التقاليد الشيوعية.ومعتقداتها) وفى كتاب د.فخرى لبيب يقدم تحليلاً وافيًا يفصل فيه أشكال التناقض بين الكيانين.. السلطة والشيوعيين، وتناقض كافة أشكال التوجه اقتصاديًا وسياسيًا وفكريًا واجتماعيًا لذلك لا أرى أن الصدام الذى وقع بين الكيانين كان نتيجة عدم تقدير أو عدم فهم، أو خطأ أساسى، كما يذهب الدكتور لبيب نفسه.. عندما يقول: "إن الخطأ الأساسى الذى وقع فيه الحزب العسكرى، والطبقة التى يمثلها، إنهما لم يفرقا بين القوى التى ساهمت فى صنع الثورة ونجاحها، والقوى المعادية التى أحاطت بها الثورة، الكل.. إذ لم يخضع للحزب سواسية، وأصبح الإنسان الجيد فى مصر، الوطنى فى مصر، بغض النظر عن موقفه الوطنى الحقيقى، هو ذلك الذى يخضع للحزب ويتلاشى فيه).. وأظن أن الحزب العسكرى لم يخطىء، وكان دارسًا لمواقفه تمامًا، فيستبعد من يريد، وينكل بمن يناوئه، ويعتقل من يحتج، ويسحل من تمرد أو يعترض.. وهذا سلوك طبيعى لأى حزب عسكرى، مهما تعاظمت قامته الوطنية، وتعددت الإجراءات الاقتصادية التى تخدم الطبقات الكادحة كما رأى البعض..

هذا المنعطف الذى دخلت فيه العلاقة بين السلطة والشيوعيين لم تنفك عراه، إلا فى العدوان الثلاثى على مصر، فكون الشيوعيون جبهة وطنية مع السلطة، وكتب كمال عبد الحليم دع سمائى، وفؤاد حداد "بور سعيد".. ووقفت السلطة فى وجه الاستعمار، ورفعت شعارات وطنية عالية، وبالطبع نتج هذا العدوان شهر عسل قصير المدى بين الشيوعيين والسلطة ـ أسال فيه بعض الشيوعيين كثيرًا

من قصائد المديح للسلطة وقائدها وقراراتها، وإجراءاتها فيصدر عبد الرحمن الشرقاوى كتابًا عن "باندونج" ويطرزه برسومات لعدد من الفنانين التقدميين مثل زهدى وصلاح جاهين وحسن فؤاد وغيرهم.. وتصدر مجلة: (كتابات مصرية، يكتب فيها عادل ثابت ومحمود أمين العالم وانجى أفلاطون وعلى الراعى، مؤيدين السلطة إلى حد كبير بل يصدر المناضل العظيم شهدى عطية الشافعى كتابه (تطور الحركة الوطنية المصرية) ويثنى فى تضاعيفه على سلطة يوليو الوطنية، وهذا ليس إدعاء يطلقه شهدى ورفاقه، وكافة الفصائل الوطنية، بل يطلقه ويدشنه الرفاق عن قناعة تامة، حتى بعد أن بطشت بهم السلطة، ظلت هذه القناعات راسخة وعميقة.. ويستدعى الدكتور لبيب فى كتابه أراء فؤاد مرسى فى التفريق بين أشكال الوطنية التى تتبناها السلطة ـ آنذاك ـ.

ومن الطبيعى أن محاولة الشيوعيين للتحالف مع السلطة، كانت محاولة محفوفة بالخطر. فحاولت السلطة تذويب الحركة فى تنظيمات السلطة، ويشهد على ذلك اللقاء الشهير الذى استدعى فيها أنور السادات محمود أمين العالم، يتفاوض معه فى حل التنظيمات والدخول فى تنظيم السلطة ـ الاتحاد القومى ـ فرفض العالم، هذا اللقاء الرمزى الذى صار بعد ذلك حادثًا مهمًا فى المسيرة العسيرة التى عوقت وشلت كل أشكال العلاقة..

البعض مثل فتحى عبد الفتاح يعيد هذا الصدام بين الشيوعيين والسلطة.. إلى الخلاف حول الوحدة الاندماجية، أو الاتحاد الفيدرالى، وربما يذهب معظم من كتبوا مذكراتهم وسيرهم الذاتية، هذا المذهب، لكن الخلاف هذا لم يكن هو "وتد الخيمة" الذى انهارت بعده كل أضلاع هذه الخيمة المؤقتة، بل المؤكد أن العداء هو الأصل، والمصالحة هى تفريعة صغيرة فى مسار العلاقات، إنه صراع وجود، كل من الكيانين له توجه وفلسفة وموقف مختلف من العالم السياسى والاجتماعى والفكرى، لكن الحزب العسكرى ـ كما يطلق عليه لبيب ـ يملك كافة المقادير.. وكل أشكال القمع والسلب والنهب والتشريد.. لأنه لو كان الخلاف ـ مثلا ـ حول فكرة الوحدة والقومية العربية، سنجد أن كثيرًا من الشيوعيين كثيرًا

مدحوا توجه السلطة فى هذه المسألة، وأكبر دليل على ذلك هو كتاب "القومية العربية ومؤامرات أمريكا ضد وحدة العرب) لمحمد عمارة ـ الرفيق سلام ـ آنذاك ـ وقدمه محمود أمين العالم، ويقول عمارة فى كتابه الصادر عام ١٩٥٨ أى قبل وقوع المذبحة بشهور (إن جمال عبد الناصر لم يعد رمز النضال الوطنى للشعب المصرى فحسب، بل لقد أصبح رمز نضال الأمة العربية من المحيط الأطلسى حتى الخليج الفارسى... ومن جبال طوروس فى الشمال حتى المحيط الهندى وجبال الحبشة فى الجنوب.. ففى الأردن يغنى الرجال والنساء والأطفال:

(يا جمال يا جمال

أنت أممت القنال

فى الأردن وراك رجال)

ولم يكن عمارة وحده هو الذى يهتف، بل كان الكثير يهتف للقائد والزعيم، الذى أنشأ جريدة المساء، ووضع خالد محيى الدين رئيسًا لتحريرها، وألحق بها معظم كتاب اليسار، ونشر فيها شهدى عطية روايته المجهولة (حارة أم الحسينى).. وعبر فيها كافة الشيوعيين عن أفكارهم.. ورؤاهم.. حتى أطمئنوا تمامًا.. لذلك كانت الانعطافة الثانية والأخطر فى مستهل عام ١٩٥٩ مفاجأة كبيرة للشيوعيين، ويعبر عن هذه المفاجأة والدهشة فتحى عبد الفتاح فى كتابه (شيوعيون وناصريون).. فيكتب: (منذ أقل من عدة شهور كنت أتصور ومعى الكثيرون أن حركة التحرر العربى بقيادة الثورة المصرية، وجمال عبد الناصر على وجه التحديد، قد كسب المعركة نهائيًا ضد قوى الاستعمار والتخلف فى المنطقة، وكانت جريدتنا تعكس ذلك فى ثقة ووضوح، ولقد ولدت جريدة المساء فى أكتوبر ١٩٥٦، وعاصرت أمجاد وانتصارات الشعب المصرى فى مواجهة العدوان الثلاثى بعد شهر فى الصدور ويحيل عبد الفتاح الخلاف الناشىء إلى أن السلطة رأت أن الشيوعيين المصرين كانوا مؤيدين لعبد الكريم قاسم، والشيوعيين العراقيين، بعدما كانت أى سلطة يوليو مؤيدين لقاسم، وكتب الكثيرون فى مديح قاسم.. أشهرهم الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى، الذى كانت له ميول معينة، ومدح

عبد الكريم قاسم فى قصيدة عنوانها بغداد، وشبه قاسم بصلاح الدين، وعندما انقلبت سلطة يوليو على قاسم حذف اسم قاسم وعارف وصلاح من القصيدة إلى الأبد... بينما صمد الشيوعيون على موقفهم المبدأى من مسألة الوحدة، فكانت الذريعة التى أنهت شهر العسل المؤقت، وبدأت العمليات الوحشية التى عبر عنها فخرى لبيب وفوزى حبشى وفتحى عبد الفتاح والهام سيف النصر وسعد زهران وطاهر عبد الحكيم وانجى أفلاطون وصنع الله إبراهيم وشريف حتاتة وغيرهم فى مذكراتهم المهمة والثرية والتى ستظل شاهداً وعلامة على البربرية التى ارتكبها ساديو القرن العشرين، أى الضباط بقيادة جلادين مهرة، كانوا يستمتعون بإطلاق أنيابهم فى أجساد بريئة.. هذا الاستمتاع الذى وصل إلى حد القتل العلنى...

المقاومة عندما تكون شعراً

شعبان يوسف

عندما تصرخ الضحية أمام الجلاد والطاغية، فهذا الصراخ يكون بمثابة مقاومة لبطش الجلاد، ولكن هذا الجلاد - أحيانًا - يستمتع بسماع هذا الصراخ، وتأمله، ولكن حينما يتجسد الصراخ فى أشكال فنية تدين هذا الجلاد، وتنسج له تاريخًا من العار والفضيحة، ينشأ صراع لا ينتهى بين الضحية والجلاد، بين المُستبِد والمُستبَد، بين الطاغية والمظلوم.. وتكون ساحات الصراع مفتوحة على أقصى وأقسى الاحتمالات، بداية من التقريع اللفظى، والبلاغى، الذى يوجهه الطاغية لضحيته، مرورًا بالإهانات المختلفة مثل الضرب على القفا، والبصق فى الوجه، والركل بالشلاليت، نهاية بأشكال التعذيب المتعددة البشعة، والتى تتم - عادة - فى غياب الديمقراطية، وكافة أنواع الحريات..

وفى مواجهة كل هذه الأشكال، تتكون أشكال من المقاومة، وأبرز هذه الأشكال تكون الكتابة، عندما تتوفر أدواتها، بداية من الكتابة على الجدران، والكتابة على ورق البفرة، وغالبًا ما يكون الشعر والغناء أداتين أساسيتين لهذه المقاومة أى "بلاغة المغمومين" كما أطلق عليها الناقد جابر عصفور.. فماذا يفعل الشاعر فى السجن، أو المعتقل.. وينشد الشاعر محمد عفيفى مطر فى قصيدة: "رسالة إلى

شاعر سجين" أهداها إلى الشاعر العراقى السجين بدر شاكر السياب قائلاً ومتسائلاً:

(ماذا يقول بلبل حزين

ماذا يغنى فى ضمير الليل شاعر سجين

زواره: حكاية الدموع حين ظهرت ملامح السنين، وصوت نخلة بشاطىء الفرات، تشرب الضياء والمطر....

ماذا يقول حينما يرى على الجدار قصة البشر؟!).

إذن ماذا يفعل الشاعر والكاتب والفنان فى ظلمة السجن؟، وكيف يواجه كافة أدوات العقاب؟ خاصة عندما يكون العقاب ظلمًا وعدوانًا على حرية الإنسان، وعدوانًا على حياته وشرفه وأسرته ومصيره، السجن تختلف أسبابه وأدواته من مجتمع لمجتمع، فهو ليس عقابًا على جريمة فى النظم الديكتاتورية والفاشية، بقدر ما هو تنكيل وإيذاء وظلم بينما فى النظم الديموقراطية فهو عقاب على جرم، وتختلف ـ بالطبع ـ نسب أدوات السجن ودرجاته وأشكاله عندما يكون عقابًا أو تنكيلاً.

وكما تختلف نسب أشكال السجن ودرجاته، تختلف ـ أيضًا ـ خطابات المواجهة الإبداعية، من محاولات لفضح الجلادين والطغاة، إلى رسم صورة للظلام الدامس الذى يعيش فيه السجين، وتفاصيل السجن والنفى والحياة... وهذه الخطابات الإبداعية عرفت طريقها منذ زمن بعيد جدًا، ويسجل الأديب رئيف خورى بأن أول شاعر عربى فى قافلة السجناء (١)، ممن ذكرهم تاريخ الأدب العربى وهو عدى بن زيد، كان تميميًا نصرانيًا من أهل الحيرة، توفى فى الجاهلية حوالى سنة ٥٩٠ قبل الهجرة بنحو خمسة وثلاثين عامًا، وكان ـ كما يكتب خورى ـ من جلة العلماء ورجال السياسة والفروسية فى عصره واستوزره الملك النعمان لنبوغه، وزوجّه ابنته هند، ولكن الوشايات والدسائس، أوغرت عليه

صدر الملك فاعتقله وحبسه، ثم قتله قتلة وحشية، ولكن قبل مصرعه كان قد سجل مأساته وشكواه فيقول:

ألا من مبلغٌ النعمان عنى — وقد تهوى النصيحة بالمغيب
أحظى كان مشكلة وقيداً — وغلاء، والبيان لدى الطبيب
أتاك بأننى قد طال حبسى — ولم تسأم بمسجون حريب
وبيتى مقفر الأرجاء، فيه — أرامل قد هلكن من النحيب
فإن أظلم فقد عاقبتمونى — وإن أظلُم فذلك من نصيبى!

ويصف زيارة أمه له فى السجن بقوله:

ولقد ساءنى زيارة ذى قربى — حبيب لودنا مشتاق
أبلغن عامراً وأبلغ أخاه — أننى موثق شديد وثاقى
فى حديد مضاعف وغلول — وثياب متضحات خلاق
فاركبوا فى الحزام فكوا أخاكم — أن عيراً قد جهزت الانطلاق).

إذن حالة التعبير عن الظلم والألم والأذى فى السجن حالة قديمة، وهذه هى أولى حالات الإبداع والتعبير كما سجلها رئيف خورى، ولم تنقطع ـ بعد ذلك ـ خطابات الإبداع المختلفة والمتنوعة، وما يعنينا من الشعر المصرى الذى كتب فى العقود الخمسة الماضية، منذ الحملة الشرسة التى شنتها قوى الطغيان على قوى اليسار، فانطلقت حناجر الشعراء وقلوبهم وقرائحهم بأعذب الأشعار وأجملها وأرقها، وقد أعد الشاعر سمير عبد الباقى كتابًا ضخمًا جمع فيه مختارات من قصائد السجن، تحت عنوان: (هديل الحمام وراء القضبان)، وصدر عن مركز البحوث العربية والأفريقية، وقدم له الشاعر والمسرحى هشام السلامونى، وضم المجلد أكثر من ثلاثين شاعرًا مصريًا، بالإضافة للشاعر الفلسطينى معين بسيسو باعتباره سجينًا ومعتقلاً فى المعتقلات المصرية، هذا إضافة إلى دواوين صدرت لشعراء شبه كاملة عن تجربة المعتقل، مثل ديوان (رحلة الحجلات) للشاعر

محمود المستكاوى، وقدم له الكاتب الراحل محمد سيد أحمد، وهناك ديوان (حكايات فى الطريق) للشاعر النوبى محمود شندى، الذى قدمه الراحل زكى مراد، وهناك ديوان يدخل فى تجربة اعتقال آخر هو ديوان: (احتفاليات المومياء المتوحشة) للشاعر محمد عفيفى مطر، وقد استطاعت هذه الأشعار وغيرها، أن تحيط بتجربتى السجن والاعتقال بأشكال مختلفة، من وصف وإدانة، وتصوير، ورسم تفاصيل، وبالطبع قد اختلفت هذه العناصر عند كل شاعر، وعادة ما نلاحظ أن الشاعر يستدعى أقرب أقربائه مثل الأم والأب والحبيبة، وربما الأخ أو الأخت، كأن هؤلاء الأقرباء يخففون بتذكرهم أشكال الألم التى يتعرض لها السجين، بينما نجد محمد عفيفى مطر يهدى ابنته ديوانه بقوله:

(إلى طفلتى:

لم أكن ألتفت لشىء سوى يديك النائمتين حول "الدبدوب" المحدق بعينيه اللامعتين ولم أكن أخاف شيئًا سوى يقظتك بمفاجأة المحافل وهى تلتقطنى. أما الأثر الدامى على عظام الأنف الذى لا تكفين عن السؤال حوله: فهذا الجواب) وسنلاحظ أن أشعار "مطر" تشتد كثافتها اللغوية، كلما اشتد الإحساس بالحالة، هو لا يصف، ولا يسرد ولا يشكو، إنه يشتبك بالمفردة وبالصورة وبالحكاية مع جلاده، ويقتحم ضمير الطغاة ليجلدهم بكلماته، ففى قصيدته: (هذا الليل يبدأ) يقول:

(دهر من الظلمات أم هى ليلة جمعت سواد
الكحل والقطران من رهج الفواجع فى الدهور!!
عيناك تحت عصابة عقدت وساخت فى عظام الرأس عقدتها،
وأنت مجندل - يا آخر الأسرى..
ولست بمفتدى..
فبلادك انعصفت وسيق هواؤها وترابها سببًا • وهذا الليل يبدأ، تحت جفنيك البلاد تكومت كرتين من ملح الصديد).

إذن حالة السجن، لا تبتعد عن حالة البلاد، وهى ليست نزوة، وليست حركة احتياطية ترتكبها إدارة بوليسية تشن عن ركب النظام، بل السجن وشكله وأدواته وكافة آليات تعذيبه، هى امتداد طبيعى لكافة أشكال سياسة النظام وحارسيه، وقياداته، وقوانينه، ولا شك أن هذا السجن أداة من أدوات الديكتاتورية فى النظم الفاشية...

وإذا كان عفيفى مطر أهدى ديوانه إلى ابنته، سنجد أن المستكاوى يكتب قصيدة من سجن مصر عام ١٩٥٠، تحت عنوان: (يا حبيبى)، وفى ظل الأصفاد والقيود وأشكال التنكيل، يستدعى المستكاوى حبيبه، ويجود بأرق المعانى والكلمات.. فيكتب:

يا حبيبى قد مضى عام ثقيل كالجبال
تنسج الساعات أياماً وأعواماً طوال
صُغتها ثوباً لأحلامى رقيقاً كالخيال
شف عن نفسى وعن أمالها عبر النضال
أغنيات فى فم يشدو على وقع النبال... يا حبيبى
يا حبيبى حبنا ينمو ويرعاه الكفاح
مثلما كنا سنبقى نحن لا نلقى السلاح
ثائر الأمواج يمضى صافعاً وجه الرياح
لاطماً صخر الأعادى فوق أسنان الرماح
وسط أنواء الليالى.. حبنا.. نور الصباح
يا حبيبى

أما الشاعر محمود شندى، فيستدعى صديقًا له هو البطل الشهيد المهندس رشدى خليل، الذى كان يرافقه فى لحظاته الأخيرة بليمان أوردى أبو زعبل، ثم اختطفته الزبانية ليموت بعيداً فى زنزانة مهجورة وهو يقاوم الفناء والعذاب... يكتب شندى:

(كلماتى أشرعة بسهام بمهام
تعبر أنهاراً من حقدى

حقد "الأوردى"....

كلماتى ثأرك يا "رشدى"

يا نجماً خنقته الأيدى

أيد ضارية مجنونة

يا باقى حبر نثرتها

الريح.. الريح الملعونة

يا حزنى يا إلفك ما زلت

فى العش الكابى أسيانة

وعيون شوارعنا الثكلى

وجمت الظلمة مذعورة)

ويكمل شندى قصيدته، التى يستدعى فيها صديقه متحدثًا إليه، معتبرًا أن كلماته هذه لا تمثل إلا السياط التى ستنزل على ظهر جلاديهم، وهى المعاول التى يمكن أن تحطم رؤوس الطغاة، وإن كانت هذه نظرة رومانسية بعض الشىء، لكن الأكيد أن هذه الكلمات ستظل شكلاً من أشكال فضح هؤلاء الطغاة وإدانة لهم على مدى تاريخ البشرية وتسجيلاً لوحشية هؤلاء الرعاع الذين ساقوا آلاف البشر إلى غياهب السجون والمعتقلات، وانفردوا بهم، وهم عزل، وأعملوا فيهم جميع أنواع الأسلحة الضارية، بدءًا من الخوزقة وإطلاق الكلاب وإعمال الهراوات فى رؤوسهم، وتغطيهم فى براميل المياه، إنما عمليات وحشية لن تمحوها أى إصلاحات فيما بعد، ولن يغفرها التاريخ أبدًا...

وإذا كان مطر وشندى والمستكاوى استدعى كل واحد منهم قريبًا أو حبيبًا ليخاطبه، فهذه إحدى التقنيات التى تفرضها العزلة فى المعتقل، أو التعذيب فى السجن، إنما استدعاء طبيعى للاستئناس بالأقرب والأحن والأحب والأكثر حميمية، فالسجين يحتاج إلى تلك الأيدى البعيدة التى تهدهده طفل، أو تمسح دموعه، أو تشد على يديه لنؤازره، وتقويه فى أوقات الشدة وتنتشله من وهدات الألم.

وإذا كانت هذه هى إحدى سمات شعراء دخلوا السجن، فهناك بالطبع سمات أخرى عديدة، أولها أشكال الوصف والسرد التى تجود بها صورة وحكايات وتعابير، ونلاحظ أن الدقة تكون هى الحارس للشعر، فيكتب المستكاوى فى ديوانه (رحلة الحجلات).. قصة (الأوردى):

(فى يوم السبت تاريخ سبعة نوفمبر تسعة وخمسين فى ذكرى ثورة أكتوبر والجيش الأحمر ولينين وفى يوم السبت ده بالذات قال يعنى حداقة وحدقين من قبل الفجر السجانة جم فتحوا علينا الزنازين والقطشة المأمور بيزعق وبسرعة لبسنا وماشيين بعد التفتيش والذى منه فى لوارى السجن وراكبين وسألنا العسكر فقالوا لنا على أوردى أبو زعبل رايحين أهو سجن ومطرح ما حترسى راح نفضل برضه مساجين)...

وهذه مقدمة لقصيدة طويلة يسرد فيها المستكاوى، ويصور ويصف عمليات التعذيب البشعة.. ويصرخ ويدين ويشتد به الألم فيقول:

(والدم المسفوك الغالى فى الأوردى بيد الحراس حراس الدولة اللى انهبشت وبتنهش فينا بحماس م القتل البارد بالشومة وشريعة الغابة والفاس وعساكر تضرب أو تعزق بأوامر ضباط أنجاس للقتل عشان تصبح خرقة أو خيل راكبينها السياس)...

الكلمات كما ترى تتحول إلى محاولة رد الفعل-، وربما هى السلاح الوحيد الذى يستطيع به الشاعر السجين أن ينتقم لذاته ولروحه ولسنوات عمره التى ذهبت فى السجون، ورغم أن هذه القصائد أصبحت سلاحًا تتغنى به أجيال تالية، إلا أنها أصبحت ذاكرة حية، وذخيرة يقظة فى ضمير الناس، مثل كلمات الشابى الشهيرة:

(إذا الشعب يومًا أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدر)

والشاعر هنا يُشهد التاريخ الذى يسجل، ويكتب، ويسرد، ويدين أو ينصف، الشاعر يقول (وينشد ويرقص على خشبة المسرح، ليس ترفًا، ولكن للضرورة، إنه

مثل الإنسان الأول الذى راح يسجل أشكال حياته الأولى على الحجر، لنتعرف على هذه الحياة بعد آلاف السنين.. مثلما فعل فؤاد حداد وكتب: (زعق الغراب فوق سطوح الأوردى بينادى

تعالى يا وليفتى ويا أهلى ويا ولادى
دقت طبول الأسى واتضلم الوادى
فيه مهزلة جديدة شايفها هنا قصادى
عربية جاية وفوقها الغدر سمه ساح
فيها بدل صفر شايلة فى إيديها سلاح
وسبع سبوعة فى حديد من نار قلوبهم ساح
والأوردى فيه الكلاب ترقص وهات بانباح)

ويسترسل فؤاد حداد فى قصيدته، ومثله مثل كافة الشعراء رفاقه، يختلط السرد بالوصف بالصورة بالمفردة الحادة المدببة، التى تدين وتشق رأس الجلاد الطاغى والباغى...

إن تجربة الشعراء المصريين السجناء، تجربة مريرة أو طويلة، وعميقة، استطاعوا تجسيدها بكافة صورها المثيرة، فى قصائد وأشعار وأناشيد تحتاج إلى قراءات أعمق وأعمق إنها كتابات تنحنى لها ونقدرها تقديرًا عاليًا...

وإذا عدنا إلى أصل العلاقة بين المسجون وسجانه، أو الظالم وفريسته، سنلاحظ أن خطاب المظلوم والمسجون والمضطهد يأخذ أشكالاً مختلفة، يرتفع فيها الصوت ـ أحيانًا ـ أو يخفت فى أحيانٍ أخرى، يرتفع لدرجة الصراخ، ويخفت لدرجة الزفة والحنين إلى الماضى، هذا الماضى الذى يحضر بقوة تصبح عناصر فاعلة، وحيوية، تشكل نوعًا من الوجود الافتراضى أو المتخيل بين هذا الواقع المتمزق والضعيف والواهن، وتظل الحواس والمشاعر يقظة، ولاقطة لكافة ذبذبات الأزمنة المختلفة، حتى المستقبل ينشب آماله داخل الروح، ويتحول إلى قصائد وكلمات وخطوط يتمسك بها، ويجعل من هذه الأفكار والخطوط حائطًا يستند

عليه دومًا، وشجرة يستظل بها، عملاً بمقولة ماكس.......: الذى يقودها معناه: (إن الإنسان يخلق لنفسه شبكة من المعانى- فى أوقات الشدة- ويظل يتمسك بها ويدافع عنها)، هكذا المسجون يجعل من كلماته التى....... على الجدران عقيدته وحياته الموازية، مع محاولات إلغائه ومحوه التى يمارسها عليها السجان، والطاغى والمستبد والقاهر، إذ سيكولوجية، المسجون تختلف تمامًا عن سيكولوجيته فى فضاء الحرية، فالكلمات تحاول الإفلات ـ دومًا ـ من الاختناق، وتكون مفردات مثل النهار والشمس والقمر والحرية والأسوار. عادة شبه فائحة فى قصائد السجون، فقصائد السجن لها معجم وقاموس ومفردات وألفاظ خاصة، تحاول أن تخترق السور، وتطير بأجنحة متخيلة خارج الجدران العالية والصحرة.

المسجون دومًا تواق إلى محاولات القفز فوق كل حالات المستحيلات، فنجده يبسط المسائل، ولا يعقدها، فيكفى التعقيد القائم والمقيم داخل السجن، ويحاول المسجون بقصائده أن يتواصل مع الخارج بكافة أشكاله، وكافة مفرداته، ويقيم حوارًا مع كائنات متخيلة، وكائنات غائبة مثل الأم والأب والأخ والحبيبة.. وتسجل التجارب الإبداعية الشعرية كافة أنواع الظلم والواقع على المسجون داخل السجن، بل تحضر كافة الآلام الماضية لتجمع فى قصيدته لتشكل عنصر مقاومة قوى، يفوق سوط البلاد، ويتجاوز الأسوار التى يتخيل المسجون إنها وهمية، وسيتم هدمها فى يوم من الأيام.

الفصل الثانى

نماذج أدبية

تجربة السجن فى أدب " غالب هلسا "

أ. أحمد بهاء الدين شعبان

حياة " غالب هلسا "، ورؤيته الأدبية، وأدبه:

عرفت الأديب الكبير " غالب هلسا " فى بدايات عقد السبعينات الماضى، بُعيد وقائع الانتفاضة الطلابية التى أعقبت هزيمة ١٩٦٧ وبلغت ذروتها فى يناير ١٩٧٢ وماتلاها من سنوات العقد، وهى الأحداث التى تأثر بها " غالب " تأثرا كبيرا، على المستوى الشخصى، وفى إنتاجه الأدبى والفكرى، وفى أجوائها كتب العديد من أبرز أعماله كـ " البكاء على الأطلال "... وغيرها.

ولد " غالب " فى قرية " ماعين " جنوبى عَمان بالأردن، بتاريخ ١٨ / ١٢/ ١٩٣٢ لأبٍ كان فى الثمانين من عمره وقت إنجابه، وتوفى فى مدينة دمشق فى نفس يوم ميلاده، ١٨/ ١٢ من عام ١٩٨٩، أى إنه رحل عن عالمنا وهو فى السابعة والخمسين من عمره.

وما بين هذين التاريخين عاش " غالب هلسا " تجربة إنسانية وسياسية وفكرية وإبداعية عريضة وثريه، تنقل فيها بين أقطار عربية عديدة (لبنان - العراق - مصر - اليمن - سوريا ...)، فى عصر الانتصارات والانكسارات الكبرى، وعاش عمرًا ممتلئًا بالحركة والإبداع والحيوية، ملتحمًا بالواقع، مندمجًا فى الوجود، ساعيًا إلى إدراك معنى الوجود، وحل " ألغاز " الحياة!.

وفى كل سنوات حياته حافظ " غالب " على سمتين أساسيتين:

الأولى: انحيازاته الأيديولوجية والسياسية، كمثقف عربى ماركسى، يؤمن بالشعب ويدافع عن مصالحه، ليس بالقول وحسب، وإنما، أيضًا، بالعمل السياسى المباشر، التنظيمى، السرى والعلنى، الذى تحركه رغبة ملحة فى التغيير: تغيير الكائن الإنسانى للأرقى، وتغيير شروط حياته للأفضل والأقوم. وعلى الرغم من أن خيارات " غالب " فى هذا المسعى لم تكن دائما موفقة، وشابتها أحيانا دوافع غير موضوعية، فإنها عبّرت عن ديناميكية داخلية تأبى على السكون، وتتمرد على لحظات اليأس، وتحاول مواجهة " الهزيمة " على المستوى الداخلى، الفردى، الذاتى، وعلى المستوى الخارجى:، الجماعى، القومى.

والثانية: صدقه مع نفسه ومع الناس، فى محاولة الوعى بالقوانين الحاكمة للحياة، وتفهم اصطراعات المشاعر والقوى والإرادات والمصائر الإنسانية، وجدل الميلاد والموت والوجود، على الصعيدين المادى والمعنوى، المادى والفلسفى، والتعبير عن هذا كله تعبيرا فنيا أدبيا راقيا، يسمو بالوقائع العادية، المكررة، التقليدية، إلى مصاف الخلق والإبداع والبقاء.

وفى تاريخ " غالب "، كانت حياته فى مصر هى أنضج فترات عمره، وأكثرها غنى وعمقا وإبداعا، وفيها وبها، ومن وحى أهلها وبيوتها، ونبض وجودها المفعم بحركة البشر والحجر، وتألق الروح والضمير، وإيقاعات التاريخ والحضارة، كتب أغلب أعماله، وسطّر أهم إبداعاته.

لقد عاش " غالب " عشرين عاما متواصلة فى القاهرة، واحد من ناسها، وغرق فى همومها ومباهجها، والتخم بأحلامها وأوجاعها ,واندمج اندماجا كليا فى حياة مثقفيها ومفكريها وكتابها وسياسييها، وانعكست هذه الحياة الغنية فى أعماله المبدعة، الملحمية، التى تروى حياة الشعب ونضاله، بمثقفيه وبسطائه، فى مرحلة تاريخية مهمة، تمتد بطول الربع الثالث من القرن الماضى، من صعود ضباط الجيش إلى سدة الحكم، فى يوليو عام ١٩٥٢ والمد القومى ومقاومة

الإمبراطوريات الاستعمارية وعدوان ١٩٥٦، التحولات الاجتماعية بنتائجها وانعكاساتها، ثم هزيمة ١٩٦٧، بوقعها المدمّر على النفوس، ومقاومة الشعب المصرى لنتائجها، وتمرده، فى الجامعة والمجتمع، على أسبابها والمتسببين فيها، وعلى غاياتها ومستهدفاتها،، وغرق " غالب " فى أوجاع ومكابدات الشعب المصرى، وشبابه وطلابه، فى سعيهم (التراجيدى)، لمواجهة " الهزيمة "، ومن أجل تهيئة شروط الحرب لاستعادة الكرامة، واسترداد " الأرض المحبوسة " وأخيرا واجه زحف " الحقبة النفطية " ببدويتها وبدائيتها، و عايش مرحلة الزحف الأمريكى الصهيونى، بعد أن اغتالت الطبقة الحاكمة " حرب أكتوبر " وتضحيتها، ووظفتها للتطبيع مع العدو، وفتح الأبواب للولايات المتحدة الأمريكية، على النحو المعروف.

وطوال هذين العقدين اندمج " غالب " فى الحياة الثقافية والسياسية للجيل الذى اصطلح على تسميته " جيل الستينات "، (والذى يسميه " غالب "، ربما اعتمادا على تاريخ بدء الكتابة، "جيل الخمسينات")، وشارك فى نهضة الكتابة الأدبية المصرية (الجديدة) مع الأساتذة: جمال الغيطانى، وصنع الله إبراهيم، والراحل عبد الحكيم قاسم، ومحمد البساطى، وسليمان فياض، وبهاء طاهر، ويوسف القعيد، وأبو المعاطى أبو النجا،... وغيرهم كثيرون، وكانت علاقته بالمثقفين المصريين من الأسباب الأساسية التى دفعت بالسلطة الساداتية إلى اتخاذ قرارها بإبعاده مع الكاتب الفلسطينى، عبد القادر ياسين، فى أواخر عام ١٩٧٦(*).

(*) يكتب " غالب "، كما جاء فى مقدمة الطبعة المصرية من روايته " السؤال "، (دار النديم، ١٩٩٦ ، ص ص: ٥ ـ ٦) عن ظروف إبعاده من مصر، فيذكر أن المسئولين فى " مباحث أمن الدولة " أبلغوا الفلسطينيين فى مصر، ممثلين فى الأستاذ " عبد القادر ياسين "، أمين سر فرع" اتحاد الأدباء والصحفيين الفلسطينيين " فى مصر، آنذاك، فى أوائل شهر أكتوبر ١٩٧٦" بأنكم أحرار فى أن تجتمعوا وتقولون فى اجتماعاتكم كل ماتريدون، بإمكانكم أن تهاجموا سياسة الدولة المصرية، وحتى رئيس جمهوريتها أنور السادات، (غير أن هناك) شرط صغير جدا: ألا تقيموا صلة من أى نوع بالمصريين "، وكان رد فرع الاتحاد كما يقول " غالب "، على طلب المسئول الأمنى، هو تنظيم " ندوة عن " المخطط الأمريكى فى المنطقة العربية "، فى الرابع من اكتوبر ١٩٧٦، كان تسعون فى المائة =

وبخروج " غالب " الفجائى من مصر، وعلى النحو الفظ الذى تم به، شعر بأنه يُبعد قسرا عن المحيط الحيوى الذى أحبه وامتزج بأتراحه وأفراحه. مثل السمكة التى انتزعت من مياه نهرها المتدفق الواسع، وعوضه مناخ بيروت المقاومة، التى كانت تعيش مناخا مفعما بالحركة والعمل الوطنى الفلسطينى واللبنانى، عن بعض فقده للقاهرة، لكن سرعان ماأجبر على مغادرة بيروت، بعد الاجتياح الإسرائيلى، عام ١٩٨٢، ليبدأ " تغريبته " الجديدة، التى حطت به، نهاية المطاف، فى دمشق، لكن قلبه المثقل، لم يتحمل مرارات البُعد، وتكالبت عليه هموم الذات والمحيط، فدفعت به إلى غياهب الإكتئاب، الأمر الذى عجل برحيله.

أعماله وإبداعاته:

كتب غالب مجموعة من الروايات المهمة، التى تضمنت اجتهادات ريادية فى الشكل والمضمون، فى أعقاب مرحلة التأسيس " المحفوظى " الكلاسيكى، وهذه الروايات (حسب ترتيب صدورها) هى: ١ـ " الضحك " ١٩٧٠، ٢ ـ " الخماسين " ١٩٧٥، ٣ ـ " السؤال " ١٩٧٩ "، ٤ ـ " البكاء على الأطلال " ١٩٨٠، ٥ ـ " ثلاثة وجوه لبغداد " ١٩٨٤، ٦ ـ " سلطانة " ١٩٨٧، ٧ ـ " الروائيون " ١٩٨٨.

كما كتب مجموعتين من القصص القصيرة: " وديعة والقديسة ميلاد وآخرون"، و" زنوج وبدو وفلاحون ".

فضلا عن مجموعة من الدراسات النقدية والفكرية: ١ـ " الموسى الفاضلة ومشكلة الحرية "، (قراءات فى أعمال: يوسف الصايغ ويوسف أدريس وجبرا

= من المحاضرين فيها من المصريين، منهم: الدكتور محمد أحمد خلف الله، محمد عوده، لطيفة الزيات، رفعت السعيد، صلاح عيسى، محمود المراغى، لطفى الخولى، أحمد صادق سعد، فريدة النقاش، سامى منصور، حلمى شعراوى، أحمد بهاء شعبان... إلخ، وكان الهجوم مُركزا على سياسة السادات التى تهدف إلى قطع الصلات بين الثورة الفلسطينية ومصر، وإلى تحالف مصر مع أمريكا " وقد استمرت هذه الندوة أسبوعا كاملا، وترأس " غالب " جلساتها، ثم: " بعد انتهاء الجلسة الختامية بربع ساعة ألقى القبض على، ووضعت فى مبنى مباحث أمن الدولة، فى شارع " نوبار " تمهيدا لترحيلى "، الذى تم بالفعل، ولم يُسمح بعودة " غالب " بعدها إلى مصر، قط، حتى توفى!.

إبراهيم جبرا وحنا مينا)، ٢ ـ " فصول فى النقد "، ٣ ـ " قراءة نقدية لأعمال الصهيونى عاموس عوز وترميزاته "، ٤ ـ " أدباء علمونى، أدباء عرفتهم "، ٥ ـ "الهاربون من الحرية "، ٦ ـ " اختيار النهاية الحزينة: يوميات الصراع الطبقى فى الساحة الفلسطينية "، ٧ ـ " المكان فى الرواية العربية "، ٨ ـ " غالب هلسا ": دراسات نقدية "، ٩ ـ " أزمة قيادة أم أزمة ثورة "، ١٠ ـ " العالم مادة وحركة ـ دراسات فى الفلسفة العربية الإسلامية "، ١١ ـ " الجهل فى معركة الحضارة ".

كما ترجم مجموعة من الدراسات المهمة: ١ ـ " جماليات المكان، لجاستون باشلار "، ٢ ـ " فوكنر لمايكل ملجيت "، برناردشو، لـ أ.م.جيمس "، ٣ ـ " الحارس فى حقل الشوفان " لـ ج. د. سالنجر.

أدب غالب هلسا:

بدأت علاقة غالب هلسا بالأدب مبكرًا، وحصل وهو فى الرابعة عشرة من عمره على أولى جوائزه الأدبية، متخطيًا كتابًا معروفين فى الأربعين والخامسة والأربعين من العمر، وتنقل طلبا للعلم والثقافة والمعرفة بين عمّان، وبيروت، والقاهرة، وعاش كليةً لأدبه، فتداخلت أيامه المعاشة مع وقائع إبداعه الأدبى، حتى لاتكاد تميز بينهما!، وهو (بطل) أغلب رواياته وقصصه، التى استقى شخوصها وأحداثها من أناس التقى بهم فى رحلة حياته، أو وقائع عاشها، أو ذكريات اختزنها فى ذاكرة حافظة، وواعية، وقادرة على الاستعادة والاسترجاع.

وعلى الرغم من انحياز " غالب " المعلن للماركسية، بل واندماجه فى أنشطة بعض منظماتها (السرية والعلنية)، فإنه آمن بمفهوم صارم للأدب، يتمسك بفهم عميق لحدود دور الأدب والسياسة، والتخوم الضرورية للتفريق بين الفضاء العام لكل منهما، كما حرص على تعمق العلاقة الجدلية بينهما وبين عملية الوعى الاجتماعى، التى تعلى من قيمة الممارسة العملية، وترفض الادعاء بأسبقية الفكر على الواقع، أو " أسبقية التفكير على واقع الكتابة، بصورة أخص "(1).

ويشرح " غالب " رؤيته لهذه القضية على النحو التالى: " إن كل أدب هو أدب سياسى. بمعنى أنه يحدد موقفًا سياسيًا، ويدعو إليه، ولكن وسيلة الأدب فى التعبير عن الموقف تختلف عن وسيلة السياسَى، وأما خارج التعبير الأدبى، فأعتقد ان الأديب يجب أن يكون له موقف وانتماء سياسيان "... " ويعنى هذا أن يكون الموقف السياسى منحازا إلى الشعب "[٢].

وهذا الفهم، من وجهة نظر " غالب "، ينفى ماكان دارجًا من تطبيق ميكانيكى فج لنظريات ماكان يُعرف باسم " الواقعية الاشتراكية "، التى تعكس صورا نمطية لنماذج بشرية " سابقة الصنع "، مغايرة للواقع، مسطّحة، بلا معاناة (جوانية)، أو مكابدة، أو صراع حقيقى، أو تطور.

ذلك أن الفن، كما يرى " غالب "، يذهب إلى " أعمق من مجرد الإقناع بقضايا أو توجهات خاصة " [٣].. ..إن مهمته السريان كالنسغ إلى الأعماق، و " التأثير فى أصول التكوين الإنسانى ومنابع الفعل، وبما يجعل المتلقى يعيد صياغة عالمه ... إنه لفنان بائس، ذلك الذى يحاول أن يجعل فنه فى خدمة قضايا آنية، فما يبدعه سيكون مجرد دعاية، ولن يصل أبدًا إلى مستوى الفن! "[٤].

تجربة السجن مابين الحياة والإبداع الأدبى:

وقد كانت هذه الرؤية المحددة من خلف تعاطى " غالب هلسا " مع تجربة السجن، التى خبرها خبرة شخصية مباشرة عميقة، وهو مامنحه " الاستحقاق " أو "الأهلية" للكتابة عنها، حتى لا يكاد يخلو عمل إبداعى له من تصوير "طقوسها" وشناعاتها!، فهو كان يرى أنه من المستحيل الكتابة عن السجن دون "التعمد" بالحياة داخله... " فهذه من التجارب التى لا يمكن أن تُرى من الخارج، وأعنى بالمعايشة ليس مجرد أن يعيش الروائى الحالة، ولكن أن يستطيع أن يراها روائيا"[٥].

وبدافع من توخى الصدق الفنى والواقعى، تجنب " غالب " رسم صورة مثالية، لنفسه، أو للرفاق من المناضلين داخل السجن أو المعتقل، أو لأبطال روايته، الذين يضجون بالحياة داخل الصفحات التى أبدع فى كتابتها.

فلم يصورها لنا حسب " النموذج " أو " الباترون " أو الـ "Blue print" الموصوف بموجب " الكتالوج " المعتمد، وإنما جسدها كشخصيات حيّة، من لحم" ودم، تسعى وتدب أمامنا، وتصطخب داخلها الأحاسيس وتمور الأفكار، ولها رغبات ونزوات، تخاف وتهتز، وينتابها التردد وتقع فريسة الحيرة، ويسكنها القلق المصيرى تجاه المستقبل والموت والحياه، تكبو وتنهض من كبوتها، تسقط وتقاوم عوامل الضعف داخلها، لكى تنتصر على أسباب السقوط . إنه يرسم صورة " الإنسان " الحى، فى تجلياته الكلية، بنقائصه وسلبياته، وكذلك بنبله وعظمته، ويرى فى حركته الدائبة للانتصار على نفسه، والصعود من وهدة الهزيمة إلى رحبة الأمل.. جوهر وجوده، ومعنى حياته، وأبرز تجسدات إنسانيته، حتى ولو لم يتمكن من إنجاز ما يصبو إليه، أو تحقيق ماتهفو إلى تحقيقه روحه المتشوقة، إذ يكفيه شرفًا أن يملك الوعى والإرادة الحرة، فهذا معناه القدرة على إدراك الأهداف الكبرى للحياة، وانتزاع " النظام " من داخل " الفوضى " الضاربة، والاختلاط القائم: " لأن الإرادة الإنسانية الواعية هى صاحبة القرار الحاسم وسط فوضى الأشياء. "(٦).

التعبير الأدبى عن محنة السجن، فى أدب " غالب هلسا":

تجربة السجن والاعتقال والتعذيب والتحقيق والمراقبة، وآثارها السيكلوجية والمادية، حاضرة بقوة فى متن نص " غالب هلسا "، أينما كان المكان وحيثما كان الزمان، وهنا نستعرض هذه التجربة فى روايات أربع من أهم أعماله:

١ - الضحك:

رغم البداية المتفائلة الواثقة لرواية " الضحك " تنتهى صفحاتها نهاية كئيبة. الضعف والهشاشة والتشظى والقابلية للتحطم و" الإحساس الرهيب بفاجعة مرتقبة " هى الأجواء التى تسيطر على بطلها، مع أسطر الخاتمة.

إنها، كما يقول "غالب هلسا "، بذلك، " قد تكون أول رواية عربية كتبت العام ١٩٦١، تعرض لهزيمة المثقف العربى "(٧).

تروى " الضحك " قصة حب بين مناضل ومناضلة من الشيوعيين المصريين، وُلدت فى معسكرات الفدائيين، قرب قناة السويس، خلال فترة العدوان الثلاثى على مصرعام ١٩٥٦، حينما كان للشيوعين المصريين دور، وللمرأة المصرية دور، وكيان، وقدرة على الفعل والاختيار.

ويصف " غالب " هذه اللحظه بقوله: " إن الاثنين يشعران أنهما يمثلان العملية التاريخية الساعية لتحقيق الاشتراكية، وفى لحظة اللقاء الجسدى (والحبيبان يسمعان الأفلاك تدور على محاورها)، يتوحد الصراع الاجتماعى مع الحرب الوطنية ضد الاستعمار.. يتوحد الإنسان مع الطبيعة "(٨).

لكن تجربة العشق الرومانسى، والتى يُعمقها الارتباط بقضية نبيلة، سرعان ما تصطدم بواقع جارح ومشكلات لم تكن متوقعة. " فها هم أساطين النظرية يدعونهم إلى رفع راية الاستسلام (حل الحزب).. فينهار الإنسان، ويتحطم الحب.. حتى يتحقق الانهيار الكامل "(٩).

تطرح الرواية عبر صفحاتها أنماطًا من السجون العربية، كلها "غالب هلسا " بنفسه، الذى يُقرُ بأنه لم يعش فى أى قطر عربى " أكثر من شهر إلا وشرفتنى حكومة ذلك القطر بإدخالى إلى سجنها "(١٠).

كان السجن الأول فى طرابلس، وعمره ثمانية عشر عامًا لنشاطه ضد زيارة المندوب الأمريكى " روبنسون" إلى لبنان، وحينها " لم يكن لى خيار. أتيت البلدة مقيد اليدين فى إحدى عربات البوليس، تنفيذًا لحكم صادر ضدى بالنفى والإقامة الجبرية لمدة سنتين بموجب أحد القوانين الاستثنائية (نظرًا بإخلاله بالأمن العام ولخطورة المدعو.. قررنا بموجب السلطات التى يمنحها لنا قانون الدفاع، نفيه لمدة سنتين مع المراقبة المستمرة، أو شىء كهذا.. ثم توقيع المسؤول)(١١)، والتهمة جاهزة، استفسرمنه الضابط عنها(!): " سألنى إن كنت أنوى بالفعل قلب نظام الحكم، أضاف أنه قد يقتنع بآرائى إن كانت منطقية"(١٢).

عاد " غالب " إلى الأردن، والتحق بالحزب الشيوعى الأردنى عام، ١٩٥١ وسُجن فى سجن المحطة بعمّان، ومعتقل" الجفر " الصحراوى، ثم فُرضت عليه

الإقامة الجبرية فى " مادبا "، كما اعتقل فى العراق خلال وجوده هناك عام ١٩٥٤، لانتسابه إلى التنظيم الطلابى التابع للحزب الشيوعى العراقى، وليتم ترحيله إلى الأردن، وإثر ذلك غادر إلى القاهرة، حيث التحق بالجامعة الأمريكية (١٩٥٤)، ليدرس الصحافة وينهيها عام ١٩٥٨[١٣].

وفى القاهرة التحم "غالب هلسا " بتجمعات المثقفين اليساريين والشيوعيين المصريين، واعتقل عام ١٩٦٦ لمدة ستة أشهر لاشتراكه فى أنشطة المنظمات اليسارية المصرية: " طوال حياتى وأنا أعيش بشكل عضوى تنظيمى أو بأشكال أخرى فى تنظيمات سرية، وكنت مرتبطًا بمجموعة من المثقفين ومشاريعهم الثقافية. وهذا الإرتباط أدى إلى دخولى السجن سبع مرات على الأقل، وفى بلدان مختلفة "[١٤].

يرصد غالب مأساة السجن والدمارالذى يلحق بالمسجونين وأسرهم، فأنا "مثل عيوشة.. عندى أم عجوز باعت كل حاجة من يوم ما دخلت السجن "[١٥].

يترك السجن آثاره المدمرة على كثيرين مرّوا بتجربته. كوابيس الليالى السود. والهواجس والشكوك وفوبيا المراقبة الدقيقة التى تخترق الجلد وتقتحم الروح، وتخترق أدق الخصوصيات، وتدفع بالبعض إلى تخوم الجنون: " كن على حذر!. إنهم يضعون ميكروفونات بحجم رأس الدبوس، بإمكانها أن تسجل كل شىء!. يتم ذلك بالتعاون مع البواب!. يضعونها فى السرير أو الصالة. إن الأمان يستلزم أن تغنى أغانى غرامية [١٦]، وتطلق بعض الكلمات تدل على أنك موالٍ للوضع كما أفعل أنا.... إن اختيار اللحظة مهم جدًا. ابتداءً من هذا الصباح أخذوا يستعملون معى أسلوبًا جديدًا.. يوجّهون أجهزة الردار إلى رأسى لإحداث طنين مستمر... إلخ "[١٧].

حتى فى احتفالات رأس السنة، كانت عيون " الأخ الكبير" تلاحق المحبين، وتحسب عليهم خطواتهم،وتعد أنفاسهم:

- " فيه حد ورانا؟!".

قلت:

- " طبعًا فيه حد ورانا، وحد قدامنا، وحدعلى يميننا.. وحد...! "[١٨]، وحتى إذا ضمهم مكان، فمن " وراء زجاج الحاجز يقف مخبر طويل القامة بشكل ملحوظ، يلف رأسه بلفحة من الصوف الأصفر. التقت عيناى بعينيه، فاختفى فى الظلمة!..

ولكن حضوره ظل معلقًا فى الجو!. "[١٩].

بل وحتى فى أكثر اللحظات حميمية، يقف الخوف من " دقة الجرس" القاسية المفاجئة " أنصاص الليالى " واقتحامهم الفظ، حائلاً دون التواصل الإنسانى:

- " كنت عايزة زى ما أنت عايز بس تهيألى فى لحظة أنه الجرس حيضرب...! "[٢٠].

هذا المناخ الموبوء يترك انعكاساته المأساوية على العلاقه بين الرفاق، فيزرع بينهم الشكوك وينشر وسطهم عوامل الارتياب، ولا ينجو من هذا الكأس المسموم حتى " نادية " بشجاعتها ونبلها: " ليلى وآخرين يشكون إننى أعمل مع المباحث (...) إنهم يعلمون أننى مراقبة، وبدلاً من الإعتراف بخوفهم من الاقتراب منها، ادّعوا أنهم يبتعدون عنها لأنها مريبة! "[٢١].

وحتى علاقة الحب الجميلة التى ولّدتها رياح الثورة والمقاومة، وعمدتها جهود الدفاع عن الوطن ضد المعتدين، تسممت، وأصابها العطب فى الصميم:

- " لقد انقطع الإتصال بيننا.. أصبحنا غرباء.. وللحظة تصورت أننا نتقابل كغرباء، ونصافح بعضنا بأدب وننصرف (...) وفجأة أحسست بقلبى يهوى"[٢٢]... " أحسب أن جدارًا بيننا يوضع.. ويرسخ! "[٢٣].

فالأحلام الكبيرة تختنق تحت الحصار أو الضربات الغاشمة، والتضييق والعجز عن الفهم، وسوء التقدير، واسوداد الأفق يدفعنه إلى الحافة، وفى غضبه يصرخ يائسًا: " إننا انهزمنا، وإننا فى مأزق.. ولا فائدة!! "[٢٤].

لقد مات كل شيء جميل.. وأنطفأت جذوة الحب والحياة، وحلت الهزيمة. هزيمة الفرد والجماعة. المواطن والوطن. الذات والموضوع. و" أخذت الأشياء تنفث إشعاعها المرعب المزرى أصبح العالم: الأشياء والناس، مجرد توازن دقيق لإفراز الرعب والكارثة! "(٢٥).

أما " نادية "، رمز الحب وصورته.." نادية التى تتمدد إلى جانبى.. لم تكن سوى جثة آخذه فى التعفن! "(٢٦).

٢ ـ الخماسين:

هى " الخماسين".

يهبط على القاهرة مناخ من الأتربة والعواصف والعمى والترقب. كل شىء يكتسى بصفرة الموت والمباغته. ولا مهرب من غبار الجو الذى يطمس النظر ويعمى البصر ويخنق الأنفاس ويتسلل، حاملاً الشعور بالاختناق، إلى الجسد والروح!.

وتكتمل الحالة الكارثية بورقة صغيرة تستدعى "غالب "، الكاتب، وبطل الرواية، وموضوعها.. إلى مبنى وزارة الداخلية. " الغارق فى الظلمة ".. والذى يثير شعورًا داهمًا بالخوف والتوجس.

" ومهما حاول فهو لن يستطيع أن يمنع ذلك الشعور بالإجهاد الذى يستولى علية، وانحلال الركبتين وهو يعبر بوابة ذلك المبنى"(٢٧).

وأول ما يواجهه فى هذا المبنى وجوه " المخبرين" الجهمة، الذين يقف عدد منهم بتصلب: " وجوه ثابتة، صلده، تحمل نذيرًا خفيًا وعنفًا مصمتًا، خاليًا من التردد وشبه آلى! "(٢٨).

ثم تبدأ الطقوس المعتادة: تركه " ملطوعًا " لأطول مدة دون سؤال، فى دوامة القلق المريع استدعاؤه، تغمية العينين، ثم اقتياده كالأعمى إلى زنزانة موحشة تُغلق عليه: و"عندها أحس أن العالم هجره.. أنه خارج العالم! "(٢٩).

ثم تبدأ حفلة التحقيق العبثية الكابوسية، التى استمرت لست ساعات متواصلة:

- هل تعرف سبب اعتقالك؟

- لا!.

- هل تعتقد أننا أغبياء؟

- لا. ولكن لماذا أعتقلتمونى؟

- لا تعرف؟!.

- لا أعرف!.

ويهز المحقق رأسه بضيق! ".

ولم يكن حال " الضيوف "، المستدعين، بأحسن وصفًا من حال " غالب "، بل أن بعضهم أصبح وضعه يثير الرثاء، مثل ذلك الرجل الذى أخذت أسنانه تصطك من الرعب، والتوقعات وفقدان السيطرة على نفسه وأعصابه، قبل أن يلحظ غالب: " بين حذائى الرجل الرقيقين واللامعين جدًا وتحتهما رأى بركة ماء صغيرة.. وعلى الفور زكمت أنف غالب رائحة البول والعرق وأخذت معدته تتقلص! "[٣٠].

تستدعى هذه اللحظات ذكريات حزينة طفت على سطح ذاكرة "غالب"، يوم أن كان معتقلاً فى" سجن عمّان المركزى " وشاهدًا على إعدام بعض المجرمين. لاحظ " غالب " ساعتها أن الصفرة الكابية تكسو ملامح هؤلاء، ووجوههم "... هو الموت! "[٣١].

- لطيف هذا التظاهر.

- لا أتظاهر!

- خمن!

- لا أستطيع التخمين.

- فكر قليلاً. تذكر ماذا عملت! "[٣٢].

فأنت متهم بلا تهمة، ومطلوب منك أن تخمن تهمتك، أن تخترع لنفسك تهمة وتترك لهم مهمة أن يعاقبوك عليها!. وحتى إذا لم تستطع فلا يهم.. فحوالى الواحدة بعد منتصف الليل أخذوه باتجاه " قلعة محمد على".. قال لنفسه: إنه سجن القلعة!"[٣٣] ومرة أخرى، وضعوا المنديل على عينيه، وعقدوه على مؤخرة الرأس، ثم تركوه هكذا.. و" وقف غالب ينتظر وهو يتوقع ضربة مفاجئة! ".[٣٤] قبل أن تسحبه " يد كبيرة، خشنة "، إلى حيث " ساخت الأرض، وأصبحت كل خطوة مهوى. أخذ يتحسس بقدميه قبل أن يخطو، متخيلاً أنه يسير على حافة سور شديد الارتفاع " [٣٥]، ويلمح غالب وهم يدفعونه إلى الزنزانة شبحًا مُغطّى بلفائف بيضاء من رأسه حتى قدميه .. " وكان هنالك مخبر آخر يقف على بعد قليل من اللفيفة البيضاء، ممسكًا بعصى دقيقة، طويلة، رفعها وهوى بها على ذلك " الشىء " عدة مرات! " [٣٦]، ولم يملك ذلك " الشىء " إلا أن يحمى وجهه بيديه، " مطلقًا صرخاته الملتاثة العادية... وفى ضوء القمر، الذى يلغى كل الألوان عدا الأبيض والأسود، بدا لغالب أن ما شهده لم يكن تعذيبًا، بل كان أشبه بطقس عتيق، بطقس سَحَرَة، ويجرى فى ضوء القمر، وتلك الولولات اكتسبت طابع بكاء كونى "[٣٧].

.. لقد ظل هذا المشهد المأساوى مسيطرًاعلى ذاكرة " غالب ": " إن كابوس تلك اللحظة لم يفارقه أبدًا "[٣٨].

ورغم هروب " غالب " من جو " الخماسين " الخانق فى القاهرة، إلى الإسكندرية المحبوبة، طلبًا لهوائها النقى، ولراحة البال:

" لقد قالوا لى فى الفندق الذى أنزل فيه: لا تَخَفْ هواء الإسكندرية. إنه هواء حنون لا يسبب لك أى أذى، وليس كبرد القاهرة الذى ينفذ إلى العظم [٣٩]، إلا أن " جو الخماسين" لم يغادره لسببين:

أولهما داخلى، ذاتى مصدره الإحساس بالعقم والعجز عن الإنجاز والتواصل: " ولكننى، رغم هذا، احتفظت بجو الخماسين فى داخلى بإحساس المهانة

والإرهاق اللذين يعانيهما من يعيش فى قلبه [٤٠]، وثانيهما خارجى، صادر عن التحديات المبهظه التى تثقل كاهل وطنه، والمهانات التى يتعرض لها من العدو المتغطرس: ".. أعيش جو الخماسين بتصريحات "موشية دايان" الاستفزازية التى انطلق بعدها فى أحلام يقظة دموية.."[٤١].

إن" الخماسين "، كما يقول "غالب هلسا "، هى رواية الرواية. حكاية محاولة الروائى، " غالب "، أن يكتب رواية متكاملة، فلا ينجح إلا فى خلق أجواء متنافرة تأبى التماسك والترابط إنه يذهب إلى الإسكندرية لاعتقاده أن جو الخماسين فى القاهرة هو الذى يقهره، وفى الإسكندرية يأتيه الوهم أنه تخلص من جو الخماسين تمامًا، وأنه سيكتب رواية، ولكن " نظرية المرآه " ـ ذلك الشبّاك الذى انفتح على الرعب ـ يعيده إلى الواقع. " فى رواية " الخماسين " لم يكن " غالب " هو البطل، " بل الضحية المستمرة لأجهزة الأمن ولرعبه الخاص وللمرأة !"[٤٢]. الخماسين فى كل مكان ... "لأنها فى الداخل! "[٤٣].

٣ـ السؤال:

" فى الساعة الثالثة بعد منتصف الليل دق جرس الباب بشدة، وأخذت بعض الأرجل تدق الباب بعنف قالت تفيدة: " إيه؟! "

قال لها مصطفى:

– " إمسكى أعصابك البوليس "

– " عايزين إيه؟! "

قالت وهى تحاول أن تستيقظ. قال لها:

– " جايين يعتقلونى ".

نهض وفتح الباب لهم. كانوا كثيرين وملأوا الشقة. وكانت تفيدة تقف بباب حجرة النوم، فتشوا البيت كله، ومصطفى وتفيدة يجلسان فى حجرة الصالون التى يقف ببابها أحد المخبرين.

جمعوا كثيرًا من الأوراق التى يعرف مصطفى أنه لا فائدة لهم منها، ثم طلب منه الضابط أن يرافقه

- " نصف ساعة وترجع؟"

نظر إلى تفيدة وقال:

- " نص ساعة يعنى سنة ".

عندما خرج مصطفى من الشقة رأى تفيدة تجلس فى حجرة الصالة منتفخة البطن، كبيرة، راسخة. وكان يبدو المكان كامتداد لها. لم تعد تبدو كضيفة طارئة!"[٤٤].

بهذا المشهد تنتهى رواية " السؤال " التى كتبها "غالب هلسا".

مجددًا، يعود مصطفى إلى السجن، لكن هذه المرة يدخله متفائلاً، مدركًا أنه يدفع ثمن قضيته. مخلفًا وراءه امرأة محبة، تفيده، ورمزًا للتجدد والولادة. الجنين المتكور فى بطنها.

كان مصطفى، بطل " السؤال " مناضلاً شيوعيًا، وقع عليه قرار الحزب الشيوعى المصرى وقع الصاعقة، فانجرف إلى تخوم الضياع والتفسخ قبل أن تنقذه من مصيرة المحتوم امرأه من القاع، تفيده، ابنة الشعب البسيطة، المباشرة، الصلبة، المفعمة بالحب والحيوية والخصب. فتخرجه من أزمته، وتحثه، بإلحاح، على العمل: " اشتعل.. اشتعل"[٤٥] وحين تفاجئه بالسؤال عن معنى كونه شيوعًا، و"بتعملوا إيه علشان دا كله يحصل؟! " وحتى يلاحقه الأمن على هذه الشاكلة؟!، بينما يقبع يائسًا فى البيت، بلا نشاط سوى مغازلتها، تحرره من خوفه، وتعتقه من قيوده، وهواجسه، وتدفعه إلى الاتصال برفاق آخرين غير معروفين، وليبدأ مجددًا مرحلة جديدة من مراحل النضال، فيكتب مجموعة من الدراسات الفكرية السياسية تعالج المرحلة الناصرية وتقيّم تجربتها، تنشرهامجلة بيروتية، وتكون سببًا جديدًا لاعتقاله. لكن هذه المرة، دون ندم أو شعور بالضياع. إنه يبدأ

محاولة أخرى تجسد أن " معنى وجود الإنسان ومجده لا يكمنان فى قدرته على النجاح، وإنما فى قدرته على العودة إلى المحاولة بعد الفشل "(٤٦).

كتب " غالب هلسا " رواية " السؤال " ـ كما يقول هو ـ " بعد حركة الطلبة فى مصر، (يقصد الحركة الطلابية الديمقراطية عام ١٩٧٢)، وبعد أن استعاد المثقف جزءًا من دوره كـ " معلم للجماهير " وكمحرض وكمنظِّم، " مجسدًا " أزمة المثقف العربى " فى ظروف التحول من الثورة الوطنية إلى ثورة اجتماعية... إلى صراع اجتماعى لم تكتمل دنامياته"(٤٧).

وكغيرها من روايات "غالب هلسا "، فإن هاجس السجن يعايش وقائعها ويطارد أبطالها، وهذا أمر طبيعى لمناضلين شيوعيين فى مواجهة السلطة الباطشة، التى تتخذ فى كتابات " غالب هلسا "، دائمًا " طابعًا غاشمًا، متعسفًا، وقدريًا " (٤٨)، وتسعى دائمًا لاستلاب إنسانية المسجون، وإلى مسخ كينونته، ونزع هويته وملامحه الشخصية، وفرض الإذعان عليه، وتحويله إلى شىء لا معنى له: " لقد كانت الصورة التى تتراءى له فى تلك اللحظه، صورة مئات الرجال، يرتدون ملابس السجن الفضفاضة المتشابهة. رجال بلا ملامح مميزة يسيرون صامتين بلا انقطاع فى الممر الفاصل بين صفى العنابر، فى ساعة الغروب، قبل أن يدخلوا عنابرهم وتغلق عليهم الأبواب فى اليوم التالى"(٤٩).

وإلى جانب الرتابة، والامتهان، والحرمان النفسى والبدنى المتعدد الصور، فإن السجن أيضا يعنى الشوق للأشياء والعطايا اليومية البسيطة، التى تمنح الحياة معناها رغم أنها قد لا تحمل فى حد ذاتها قيمة كبيرة، وإنما تعطيها ندرتها، وصعوبة الحصول عليها فى السجن قيمة عالية ومذاقًا بالغ العذوبة، وطعما فائق الجمال!.

فمصطفى حينما دخل السجن كان يفكر أن أول ما سوف يفعله عندما يخرج، ليس شيئًا خطيرًا أو كبيرًا. وإنما هذا الشىء الإنسانى البسيط الدال: سيذهب

إلى ذلك المقهى بميدان الجيزة الذى كان يذهب إليه وهو طالب بالثانوى، ويشرب الشاى مع أعواد النعناع، ويدخن السجاير بلا حساب،(انتقامًا) من أيام " الضنك" وتشدد " الحياة العامة ":

" كان زملاؤه فى السجن يسألون بعضهم أحيانًا: ماذا سوف تفعل فى الساعة التى سوف تخرج فيها من السجن؟.. فكان يجيبهم أنه سوف يجلس فى ذلك المقهى ويقول للجرسون:

- " واحد شاى بالنعناع "

وعندما يأتى الجرسون بالشاى سوف يقول له:

- " كمان واحد "

... وسوف يظل يكرر الطلب إلى أن يشرب خمس كبايات كاملة! "(٥٠).

لكن السجن لا يعنى نزع الحرية، والحرمان من الحق، والإذلال، والخوف، والترويع، وبؤس الحال وحسب، وإنما أيضًا يعنى البطولة، والمقاومة، حتى الشهادة.

أليس هذا ما قدمه " شهدى الشافعى " الذى استشهد تحت ضربات الجلادين، واستطاعت أسرته أن تتحدى القهر، وتنشر نعيه المميز:

" وقد كان فوت الموت سهلاً، فَرَدَّهُ

إليه الحفاظ الصعب والخلق المُر"

" ونفسٌ تعافُ العارَ حتى كأنما

هو الكفر يوم الروع، أو دونهُ الكفرُ"(٥١)

وكذلك فإن السجن، لا يعنى إهدار آدمية المسجون وحده، ذلك أن عملية التعذيب غير الإنسانية، تقتل السجّان أيضًا،،على نحو ما حدث بالنسبة للملازم محمود، ضابط السجن الذى كان يمارس التعذيب ضد السجناء.

لقد كان، هو الآخر " معتقل زيك، وجالى إنهيار عصبى من التعذيب!"[٥٢]، وانتهى به المصير إلى الإنتحار يأسًا، فكإنما كان يدمر حياته، بينما كان يدمر حيوات الآخرين!.

٤ ـ البكاء على الأطلال:

فى مراوحة بين التاريخ والحاضر، التراث واللحظة الراهنة تتحرك رواية " البكاء بين الأطلال"، طارحة ملامح أزمة المثقف فى عالمنا العربى فـ " الصيقل "، صانع السيوف، يراه عاجزًا عن الفعل غير قادر على الإنجاز لأن " إدمان العلم يذهب بعقل من يزاوله "[٥٣]، أما " أبو الوازع الراسبى "، مفكر الخوارج المجتهد وشاعرها، فقد كان على أهبة التحول.

لقد آمن بأن " الكلام لن يولد إلا الكلام وسوف تستمرالمسيرة فى الحلقة المفرغة لما لا نهاية!"[٥٤]. كان يعرف أن " مصائر الآلاف معلقة بقراره. لقد رأى عين التاريخ العتيقة العريقة، الغنية فى الوقت ذاته،ترمقه منتظرة لتعاين كيف يعالج المثقف ذلك الخلاف القديم بين النظروالعمل،بين الكلمة والفعل! "[٥٥]، ومن هنا كان الأمر مقضيًا: أمسك " أبو الوازع " بالسيف وصاح " لا حكم إلا لله ".. وأطاح برأس صانع السيوف، " الصيقل"، فى أول تجربة عملية لقدرته على قطع التردد والتحول إلى العمل!.. وبعدها صلى ودعا: " اللهم أجعلنى واضحًا"[٥٦] ثم.. ثم أطلق " حرب الطبقات " فتبعته عشرات الألوف من البؤساء والمعدمين. قاتل وانتصر، حتى انهزم فى النهاية.. ومات!.

أما " غالب هلسا "، مثقف الستينيات وما تلاها، فما كان له أن يملك حسم " أبو الوازع "، ولا " حصافته! " التى جعلت مقولة أبى تمام " السيف أصدق إنباءً من الكتبِ " حقيقةً تتأبى على الدحض، لقد ركن إلى "بيان شتوى " طويل أعقب انفضاض لحظة نادرة فى تاريخ مصر المعاصر، حين امتلك الشعب سلاحه لمقاومة العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦، وبعد انقضاء الخطر.. " انفضّ السامر! "، والسلاح تم سحبه من الأيدى المعروقة، بل وتم البطش بالشيوعيين، الذين اندفعوا للذود عن الوطن وقت الخطر!.

ثم جاءت حركة الطلاب الوطنيين بعد الهزيمة، وفى ميدان التحرير، يوم ٢٤ يناير ١٩٧٢، حيث اعتصم الآلاف احتجاجًا على اعتقال أعضاء " اللجنة الوطنية العليا للطلاب"، (وكان منهم كاتب هذه السطور)، وُلد "غالب " من جديد، حينما رأى "عزّة"، الطالبة اليسارية التى لمحها فى المظاهرة، فخايلته صورة " نادية "، المناضلة الشيوعية الجسورة وبطلة رواية " الضحك " التى التقاها فى معسكرات الفدائيين عام ١٩٥٦، وعاش معها قصة حب رائعة!.

واختلطت فى ذهنه الأماكن يكاد يرَى فى اعتصام الطلبة فى ميدان التحرير امتدادا لذلك المعسكر الذى كانوا يتدربون فيه أيام " العدوان الثلاثى"(٥٧)، وتشدّه الأحداث، وتدفعة للتساؤل: " هل يعود إلى الحياة بعد ذلك الموات الطويل؟، هل كانت هذه السنين العشر التى مرّت مجرد حلم مزعج وانتهى؟! "(٥٨)، وكالعادة، كان الكابوس حاضرا: " الرعب يكمن خلف الباب "(٥٩)!.

هواجس الخوف والتهجم والاقتحام والعدوان تطارده فلا يعود قادرًا على ممارسة حياته الطبيعية أولحظاته الحميمة: " أخذ يصغى كانت هناك أقدام تصعد السلم، خطواتها ثابتة، راسخة العزم، ووقعها واضح محدد!. شَعَرَ أن فى تلك الخطوات نذيرًا وقصدًا موجهين إليه شخصيًا!"(٦٠).

بل إنه حينما يزور " صنع الله إبراهيم " فى " دار الثقافة الجديدة " لم يفته أن يلحظ المناخ العام الذى ينشر أحزانه وبرودته فى مكان كان يضج بالحياة. لقد حولته السلطة وبطشها إلى مكان مظلم، بارد، " فالسكرتيرة التى تجلس فى المدخل لم تكن هنالك. لقد اعتقلت بسبب اتهامها بالاشتراك فى المظاهرات... فى الحجرة التى على اليمين كان يجلس اثنان قد اعتقلا أيضًا.. والحجرة التى فى نهاية الممر يغلفها الظلام "(٦١)... و" سار خائفًا، مرهقًا، قد تسربت منه كل قوة وتقمص الخوف الذى ينتشر فى الدار وغادر المكان دون أن يقول شيئًا لصنع الله. تسلل عبر ذلك الصقيع الرمادى، الراكد، وقد بعثت فيه الحجرات (الواسعة، الفارغة، المعتمة، الصامتة) إحساسًا فاجعًا بموت ما، بنهاية شىء ما!"(٦٢)... " وفى الشارع كان حزينًا وخائفًا! "(٦٣).

وهذا الإحساس بالحصار والمراقبة والاستهداف، والخوف الثقيل المتسرب إلى النفس من الاعتقال والتعذيب والانكسار، يدفع "غالب" (مصطفى، خالد،...) إلى محاولة الخلاص من علاقته بـ "عزة "، (نادية، تفيدة،..)... ولما سألته لماذا يطالبها بالابتعاد عنه أجابها " أنا مهزوم وهاعديك!"(٦٤).

لكن "عزة"، المناضلة اليسارية، رمز الجيل الجديد، ترفض دعوته للانفصال، وتُصّر على رغبتها فى الزواج منه.

لقد منحته من قوتها الجديدة العصيّة على الاستسلام حافزًا جديدًا للنهوض من كبوته، ومن ناحيته، فلقد أقبل عليها متشبثًا بآخر أطواق النجاة الملقاه له فى لحظة المصير.

لقد استعاد بها الرغبة الموّارة فى الوجود مرة أخرى، وانبثق فى داخله طوفان من النور: لقد بعثه الحب إلى الحياة من جديد: " كانت الرغبة تتفجر فى داخلى فى توق لا يرويه شىء وكان ذلك الالتحام جميلاً ومدهشًا! "(٦٥).

(للبحث بقية)

الهوامش:

(١) د. أحمد خريس (تحرير وتقديم)، " المغترب الأبدى " يتحدث: حوارات مع غالب هلسا، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٤، ص: ٩

(٢) المصدر السابق، ص: ٢٠.

(٣) المصدر السابق، ص: ٣٢.

(٤) المصدر السابق، ص: ٣٣.

(٥) المصدر السابق، ص: ١٤٥.

(٦) " الروائيون "، ص: ٤٨٩.

(٧) " المغترب الأبدى"، مصدر سبق ذكره، ص: ٣٠.

(٨) المصدر السابق.

(٩) المصدر السابق.

(١٠) المصدرالسابق، ص: ١٨.

(١١) " الضحك "، الأعمال الروائية الكاملة (المجلد الأول)، مصدر سبق ذكره، ص: ١٠٨.

(١٢) " الضحك "، ص ١٠٩.

(١٣) أنظر التعريف د" غالب هلسا " الأعمال الكاملة (١)، ص: ٧

(١٤) " المغترب الأبدى"، ص: ١٥٤

(١٥) المصدر السابق، ص..

(١٦) المصدر السابق، ص: ٢٣٤

(١٧) المصدر السابق، ص: ٢٣٨

(١٨) المصدر السابق، الأعمال الروائية الكاملة (١)، ص: ٢٠٤
(١٩) المصدر السابق، ص: ٢٠٣
(٢٠) المصدر السابق، ص: ٢٥٢
(٢١) المصدر السابق، ص: ٢٥٥
(٢٢)المصدر السابق، ص: ٢٧٥
(٢٣) المصدر السابق، ص: ٢٧٧
(٢٤) المصدر السابق، ص: ٢٧٦
(٢٥) المصدر السابق، ص: ٢٤٩
(٢٦) المصدر السابق، ص:٢٩٤
(٢٧) " الخماسين "، ص: ٢٣٨.
(٢٨) المصدر السابق.
(٢٩) المصدر السابق، ص: ٣٤٠.
(٣٠) المصدر السابق، ص: ٣٤٩.
(٣١) المصدر السابق، ص: ٣٥١.
(٣٢) " الخماسين "، ص:٣٤١.
(٣٣) المصدر السابق، ص:٣٤١.
(٣٤) المصدر السابق، ص: ٣٤٣.
(٣٥) المصدر السابق، ص: ٣٤٣.
(٣٦) المصدر السابق، ص:٣٤٦.
(٣٧) المصدر السابق، ص:٣٤٦.
(٣٨) المصدر السابق، ص: ٣٤٦.
(٣٩)المصدر السابق، ص:٤٥٥.
(٤٠) المصدر السابق، ص:٤٥٥.
(٤١) المصدر السابق، ص:٤٥٥.
(٤٢) المغترب الأبدى، ص:١٤٧
(٤٣) المصدر السابق، ص:٣٠.

(٤٤) غالب هلسا، " السؤال "، الأعمال الروائية الكاملة، المجلد الأول، أزمنه للنشروالتوزيع،عمّان، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣، ص ص: ٨٤٨-٨٤٩.

(٤٥) المصدر السابق، ص:٧٩٠.

(٤٦) ناهض حر، مقدمة كتاب: غالب هلسا : الهاربون من الحرية، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ص ص:

(٤٧) " المغترب الأبدى"، مصدر سبق ذكره، ص: ١٨ .

(٤٨) المصدر السابق، ص: ١٨

(٤٩) المصدر السابق، ص: ٥١٢.

(٥٠) المصدر السابق، ص: ٥١١.

(٥١) المصدر السابق، ص: ٦٢٤.

(٥٢) المصدر السابق، ص: ٦٧٣.

(٥٣)، (٥٤)، (٥٥)، (٥٦) البكاء على الأطلال "، الأعمال الروائية الكاملة، (المجلد الثانى)، ص: ٤٣.

(٥٧) المصدر السابق، ص: ٦١.

(٥٨) المصدر السابق.

(٥٩) عنوان فصل فى القصة.

(٦٠) " البكاء على الأطلال "، ص: ١٦٩.

(٦١) المصدر السابق، ص: ٢٠٢.

(٦٢) المصدر السابق، ص: ٢٠٣.

(٦٣) المصدر السابق، ص: ٢٠٤.

أدب الاعتقال فى المنظور القصصى
ابنة القومندان نموذجا

د. حسام عقل

تجسد رواية "ابنة القومندان" للقاص" شريف حتاتة تجليا من تجليات ما يمكن أن نسميه بـ "أدب المحبس" وهو لون من الإبداع الأدبى متجذر فى ميراثنا البعيد، شعرا وقصصا، وقد مضت التجربة السردية لحتاتة فى نحو من ثلاث وخمسين ومائة صفحة تجرى تجربة المعتقل، بدلالاتها وأبعادها النفسية، وإن حرص المبدع منذ البداية على أن يقفز فوق لعبة التجنيس بالقول: "لا أعرف إن كانت هذه رواية أو مسرحية.. جاءتنى وأنا فى معتقل الواحات" صـ٥.

ويحيل مقطع الاستهلال (المروى بضمير الغائب) إلى (سدنة النظام ورجاله) الذين أحاطوا به كـ"الفيضان الأسود"- بتعبيره يقول: ".. جاءوا فى بداية النهار قبل أن تشرق الشمس كانت البيوت لا تزال نائمة والشوارع غارقة فى الصمت.. وقف فى الحديقة الصغيرة يروى الزهور قبل أن ترتفع حرارة الجو. أحاطوا به كالفيضان الأسود وأخذوه" صـ٩.

ومع التسجيل السردى المتألق لتجربة الاعتقال ترتفع سقوف الشاعرية (بالارتفاع المضطرد لسقوف المفارقة). وقد تكرست خيوط المفارقة بين مشهد رى الزهور الذى ينضح (بالروح الرومانتيكى) المجنح من وجه، ومشهد عربة

(البوكس) الذى يجسد فى دلالاته فجاجة الإنسان المعاصر وقسوته ويقع تبئير الضوء، تحديدا، على إنسان العالم الثالث بالخصوص.

وينتقل منظور القص ليفضح خبيئة العوالم السرية التى تمثلها المعتقلات بالتركيز على مشهد المعتقل من الداخل حيث يوضع (الخبز والفول) ثلاث مرات فى اليوم وتتلاقى النظرات بأعين زجاجية. وهنا تتألق مناهضة الواقع بـ (التذكر والاستدعاء) ويغدو (المونولوج الداخلى نمطا من أنماط المقاومة، (تشبثا بميراث الذاكرة والحلم) يقول الراوى:

"فقاوم بالذكريات.. بالطفولة كأنه عاشها بالأمس. برائحة الأرض عند شاطئ الترعة، ورعشة القمر على سطح المياه بصوت الساقية تدور" ص٩ ويلاحظ أن تصعيد (المونولوجات الداخلية بتواتر واضطراد، هى التقنية ذاتها التى استخدمها (أحمد حسين) فى مذكراته "وراء القضبان" وتعتمد رواية "ابنة القومندان" بالمنطق ذاته على (فن المذكرات) Memoirs، بصفة خاصة.

وتتألق فى مشهد الشخوص (شخصية الأدب) التى ينحتها (الراوى)، بروح رومانتيكى وهاج، ويضفر أداء السرد بكثافة شعرية تستدعى الانتباه:

"يصدح صوته بالغناء فى الغيط ثم يصمت فجأة وينقلب الصفاء العسلى فى عينية إلى عكارة فيدرك أن موجة من الحزن أو الغضب استولت عليه ص١١.

وتستمد (الذات المحتبسة) فى الرواية مركز الثقل الروحى والنفس أو بؤرة الاطمئنان فى سديم التوترات والمخاوف من "محمد عميرة": "صوته العميق وهو يقرأ فى المصحف يصل إليه. ينصت إلى الكلمات ترتفع فى سكون الليل كأن إيقاعها يجعل الأشياء المضطربة تستقر" ص١١ وقد فهم من سير الأحداث أنه انفجر فى رأسه شريان فمات و "ترك له فقط مصحفا ومسبحة وحبا للنغم وتمردا غرسه فيه مبكرا" صـ١١.

وفهمنا من سير الأحداث أن (حاكم البلاد) يستعد لولاية سادسة)، ويقوم بتغيير المحيطين الذين فاحت رائحة فسادهم. وهنا تبدأ لعبة المساومات مع

المعتقل السياسى (حمدان) وبحيث يتمم إطلاق سراحه مقابل أن يكتب بابا أو ويمرره فى صحيفة كبيرة مشيدا بمرحلة الحاكم فى مقايضة سياسية يفيد منها الطرفان ولا يزيد المعتقل السياسى عن أن يطلق (ضحكة هازئ) يقع اقتياده بعدها إلى السجن ويوسعونها ضربا إلى أن "أصبح جسمه كتلة من اللحم الأزرق واللون) صـ١٥.

وبرغم فظاظة البيئة المثيرة للقرف والرعب والتى تحيط بالمعتقل فإن (السمات الرومانتيكية) للذات المحتبسة تظل، شيئا فشيئا، حيث يكتب على جدران المعتقل، بدمه وخلاياه، "نعم للحب، لا للحرب".. ويتألق، بنصوع، ملمح الرومانتيكى الثائر الذى يحتفظ دائما بكراسة زرقاء يتأبطها، باعتزاز، ويسجل فيها أبياتا من الشعر. وهنا يتألق فى الخلفية ثمة (تناص) مع واقعة (الكراسة الخضراء) الشهيرة التى كان تشى جيفارا يحتفظ بها.

وبالتوازى يطل علينا ملمح (السادية) الفجة شخصية "مصطفى الحناوى" (السائر على خط الأسلاف). بتعبير الراوى (ص٢٢) حيث تعصف به الأقدار السياسية فى لعبة الصراعات الرهيبة بين أجنحة السلطة ".. جاء اليوم الذى سقط فيه من عليائه. ففى بلاد تتركز فيها السلطة فى أيدي فرد يظل حتى المتربعون على المسئوليات المهمة مثل السائرين على حبل بهلوان. وعندما سقط لم يقف معه أحد أو حتى يبكيه سوى الكلاب التى دربها" ص٢٣ وهكذا وقع الغدر (بمصطفى الحناوى) ضمن توازنات اللعبة السياسية.

وفى خضم العالم الروائى تتألق شخصية المعشوقة (كريمة) ".. فكان عالمها هو الموسيقى هو أنغام الكمان تحلق بها فى الآفاق" ص٢٥ وتصبح أهزوجة العشق هى (بارقة الأمل) التى تطل، على خفر، من أفق معتم. وتقدم أهزوجة (حمدان/ كريمة) عالمًا موازيًا للفضاء المعتم الذى يمثله (مصطفى الحناوى) ومشايعوه. وينساب حوار العاشقين ليرطب بترشحات من الخيوط المنداة طريقًا صخرية صماء يمثلها عالم، المعتقل أو منطق الجدار الكثيف والسوط: "وحشتنى

يا حمدان/ وأنت وحشتينى يا كريمة/ ومازلت أحبك يا حمدان/ وأنا أيضًا مازلت أحبك يا كريمة/ إذن زوجتك نفسى يا حمدان/ وأنا أزوجك نفسى يا كريمة" ص٤٢. ويتألق الحوار، مضغوطا مكثفا، ومعه يمضى الإيقاع السردى لاهثا، يأخذ بعضه بعض.

ويصور (الراوى)، ببلاغة سردية مشهودة، مشهد الترس الغوغائى فى المعتقل حيث تتلاشى ملامح الفرد، وتنماع خصوصيته وتسحق أحلامه المجهضة.

".. الصحراء ملايين الملايين من حبات الرمل والسماء ملايين الملايين من النجوم، والحشرات يحملها الريح فى بعض الليالى بالملايين فتصطدم بالمصباح وتحترق والنمل الأبيض والأسود والأحمر" ص٤٥ وبدأ اليسار المعروف فى "تقديس العمل) اليدوى تمضى صفحة بتمامها من الرواية فى وصف انخراط (حمدان"فى عمل الخبيز بالمعتقل (ص٦١) حيث تتولد تداعيات تنضج بها الذاكرة. ويغدو حرمان المعتقل من الورقة والقلم (أبشع أشكال الحرمان والتضييق) حيث يسخر السجان هازئًا "اكتب على الرمل يا أخى" ص٦٧ ورغم فداحة الثمن الذى دفع والذى جسده الراوى بقوله "أين الشاب الذى كنته؟ هربت فى هذا المكان أصابنى الصدأ مثل غيرى من الناس" ص١٢٨ نقول برغم ذلك فقد بقيت قصة العاشقين (كريمة/ حمدان) نقطة الضوء) التى تفرج طاقات المقاومة. وهى قصة غدت بعد موتهما أغرودة شجية تتحاكى بها الركبان!

مقاومة السجن
فى مؤلفات "شريف حتاتة" الأدبية

أ. أمل الجمل

هل حقًا يُمكن القول أن السجن عند الروائى "شريف حتاتة" هو كتاب حياته؟! تساؤل يُلح علىّ كلما قرأت مؤلفًا جديدًا له. فهو مهموم بمقاومة القهر السياسى والاقتصادى، القهر الأبوى والطبقى. نجده فى كل أعماله، إذ لا تخلو رواية من رواياته من أثر السجن المادى والمعنوى ومقاومة آثارهما. فى بعض أعماله مثل "العين ذات الجفن المعدنى"، و"الشبكة"، وابنة القومندان"، وسيرته الذاتية "النوافذ المفتوحة" يرسم السجن ويُبرزه بشكل قوى الملامح، برائحته وأجوائه، بصمته وصخبه، بتوتراته المكتومة والمعلنة المدفونة خلف جدرانه وأسواره الشائكة. فى البعض الآخر من رواياته مثل "قصة حب عصرية"، "نبض الأشياء الضائعة"، "عمق البحر"، "نور"، "الوباء" يكتفى بالتلميح إلى السجن المادى من طرف خفى، ومن بين السطور وثنايا الحروف نستشعر ظلال وأشباح سجن آخر يجثم على أنفاس الشخصيات ويُحاصرها كالوباء، أحيانًا يكون سجن النفس، أو سجن الأسرة، أو سجن المجتمع، وما أشد قسوة سجن بلا جدران.

تساؤلات أخرى تطرح نفسها، بعد عشر روايات وسيرة ذاتية من ثلاثة أجزاء وكُتب ودراسات سياسية، هل طبعت تجربة السجن أثرًا سلبيًا على حياة "شريف

حتاتة" وعلى إبداعه؟ هل أصبح السجن نبعًا خصبًا لكتاباته أم صار قيدًا ثقيلاً مفسدًا لخصوبة ملكاته الإبداعية؟ هل ظلت تجربة السجن تُطارده وتُحاصره داخل أغوارها فلم ينجح فى الإفلات من سطوتها؟ أم تُراه استفاد من زخمها، ونجح فى ترويضها وتشكيلها كما يريد؟ وإن كان الأمر كذلك فمن أين استمد "شريف حتاتة" تلك القدرة على الإبداع والصمود؟

ثراء السجن

بالطبع الإجابة عن هذه التساؤلات تحتاج إلى دراسة تحليلة عميقة تتطلب كثيرًا من الوقت والجهد لمؤلفات "شريف حتاتة". لكن فى رأيى أن خبراته السياسية والنضالية والفترة الطويلة التى قضاها فى السجن وهى ١٥ سنة أثّرت تجربته الروائية التى بدأها منذ ٤٢ عامًا، إن تجربة السجن كانت كتلة من الحجر الصوان حولها هو إلى قطعة من الصلصال الطيع بين أصابع يديه. أعاد نحتها مرات ومرات فى هيئات وصور متباينة تجرى فيها الدماء، رسم منها لوحات تشكيلية نسمع فيها صخب الحياة، ونشم رائحتها، نرى فيها سماوات العالم وأراضيه، ونحس من خلالها بعذابات البشر وأناتهم، بلحظات الفرح فى حياتهم.

المدهش أنه نقش ذلك كله بمهارة فنية عالية على مستوى المضمون وأسلوب السرد وتقنياته، ففى كل رواية تبدو أطياف السجن مختلفة ومغايرة، تخدم الفكرة الرئيسية للعمل الأدبى، وتُلقى ضوءًا جديدًا على التجربة، أو تكشف الترابط الوثيق بين الجوانب المختلفة للمجتمع فهى تتحدث عن أشياء كثيرة، عن الحياة عمومًا، تُوضح العلاقات بين الأشياء والمجتمع، بين المجتمع والاقتصاد والسياسة، بين المرض والفقر، بين المجتمع والطب، بين حرية الوطن وتقدمه والإستعمار الرابض عليه، بين الفرد وحياته الأسرية والشخصية، بين عواطفه وعقله وهو ما تُجسده رواية "العين ذات الجفن المعدنى". إنها تجعلنا نعيش السجن وجحيمه المتقد، نعيش المقاومة، مقاومة كل العناصر والعوامل الظاهرة والخفية التى تكاتفت وتفاعلت لتمتص عصارة النضال والإرادة والتحدى. هى

رحلة داخل نفس سجين سياسى بأعماقها السحيقة وأغوارها الخفية، بلحظات ضعفها وقوتها، بلحظات الجبن والانتهازية، بكل انكساراتها وانتصاراتها، "العين ذات الجفن المعدنى" رحلة غنية مفعمة بالصمود ومحاولات قهر الضعف والاستسلام. خلالها نُدرك كثير من المعانى وراء التصرفات الظاهرة والمستترة للجلاد وللضحية، نتعرف على المبررات الإجتماعية والسيكولوجية التى تُعجل بانهيار سجين واستسلامه كان فى مقدمة الفدائيين وفوق أكتاف المتظاهرين، بتغيير مساره بزاوية قدرها ١٨٠ درجة. كذلك نتفهم الأسباب الكامنة وراء صمود سجين آخر تمسك بمواقفه ومبادئه التى اعتنقها مهما كان الثمن الذى سيدفعه فادحًا.

فى "العين ذات الجفن المعدنى" التى كتبها ١٩٦٨ كان الروائى مشغولاً بتبعات سجن الوطن ووجود الاستعمار، أما روايته الثانية "الشبكة" كتبها عام ١٩٧٩، والتى أعتبرها من أقوى ما قرأت فى الأدب العربى والعالمى، فتحمل تطورًا ملحوظًا فى رؤيته للعالم ككل. فيها يُصبح العالم المحيط بنا هو نفسه سجن كبير،. إنه لا يكتفى بالإشارة إلى السجن وأثاره عبر الهواجس والكوابيس، أو عبر ردود الفعل النفسية والمجتمعية التى تلاحق البطل وتظل تُحاصره عقب خروجه من السجن بعد معاناة شديدة القسوة. ففيها يربط المؤلف بين السجن الذى نعيشه فى الوطن وبين العالم الخارجى، يكشف الترابط الوثيق بين الداخلى والخارجى، بين الشخصى والعام، يُلقى الضوء على التضامن الضرورى بين مختلف طبقات الشعب رجالاً ونساءً لمواجهة الأخطار الزاحفة عليه، فيها يرسم صورة تنبض بالحياة لتنظيم الإضرابات العمالية فى محافظات مختلفة من أجل وقف بيع المصانع والشركات إلى الإحتكارات الأجنبية. وكأن "شريف حتاتة" فى رواية "الشبكة" المكتوبة أواخر السبعينيات كان يستشرف صورة ليس فقط لما ستكون عليه المرأة مستقبلاً، ولكن أيضًا لعمليات بيع البلد للأجانب وهى النبوءة التى تحققت بوضوح بعد ذلك بسنوات قليلة.

فى رواية "عمق البحر" يتناول السجن من زاوية آخرى، وإن كان يصعب تلخيصها لأن التلخيص يُخل بالمعنى الروائى، فالروايات عنده تقوم بشكل أساسى على نحت أدق التفاصيل. لكن يمكن القول أنها تُثير قضايا مثل العولمة والتطورات التى تشهدها الساحة العالمية وتأثيرها القوى على المثقف وعلى حياته. وكيف أصبح النظام العالمى خبيرًا ومدربًا فى استقطاب الناس وتحويلهم إلى أدوات له من أجل خدمة مصالح أقلية ضد مصالح الأغلبية.

أما "ابنة القومندان" فهى رواية رومانسية عن الإبداع رغم أجوائها السياسية البوليسية. فيها يُوجد السجن بكل معانيه المادية والمعنوية. سجن الصمت المُحمل بالمعانى والذى يُصبح أحيانًا لغة خصبة تتعدى حدود الكلمات. سجن السياسيين المُولعين باليومى والسطحى والنفعى، والعاجزين عن إدراك أهمية الشعر والخيال، فيصفهم "حمدان أبو عميرة" بطل الرواية بسخرية تُثير الضحكات. وهناك سجن الأسلاك الشائكة التى يخترقها شاعرنا ليزحف فى ظلمة الليل على بطنه فوق رمال الصحراء متحديًا خطر الذئاب، وطلقات الرصاص، والضياع ليلتقى عند "طلمبة " المياه بحبيبته "كريمة" ابنة "القومندان".

المقاومة

إذن، من أين استمد "شريف حتاتة" تلك القدرة على الإبداع والصمود؟ الإجابة على ذلك السؤال تتطلب طرح تساؤل آخر: هل يُمكن الفصل بين حياة المبدع الشخصية وكتاباته؟ برأيى أنه لا يمكن الفصل بين الاثنين، وإن كان ذلك لا ينفى وجود استثناءات. فإذا كان السجن والمقاومة صنوان لا يفترقان فى أعمال "شريف حتاتة" الأدبية، فلأن حياته هى الآخرى منذ نعومة أظفاره وعلى مدار سنوات عمره حتى الآن كانت رحلة من الصمود والمقاومة لأشكال متباينة من السجون. فقد ظل طوال سنوات طفولته يُعانى الوحدة والعزلة، حيث جاء من حضارة مختلفة، لا بحكم المولد فقط ولكن بحكم التربية أيضًا فأمه كانت إنجليزية. كان احتكاكه بالبيئة المصرية محدودًا للغاية. كانت عائلته الإقطاعية

منعزلة بطبيعتها عن المجتمع المصرى، فأخذ إحساسه بالإنفصال عن المجتمع يتنامى. مع ذلك صنع لنفسه فى هدوء وصمت عالمًا فنيًا شديد الخصوصية. قادته خطواته الأولى إلى خلاص مؤقت. كانت القراءة والموسيقى سبيله للإفلات من وحشة واقعه البارد، ومن أثقاله. عندما التحق بكلية الطب فى جامعة الملك "فؤاد" ظل إحساسه بالوحدة يتنامى، حتى واتته فرصة الإطلاع على الكتب السياسية التى كانت عاملاً مساعدًا أضاء له الطريق الذى سيختار الولوج إليه بعد قليل. وسرعان ما تعمق يقينه بأهمية نشاطه السياسى لتحقيق ثورة وطنية إجتماعية وبناء مجتمع جديد. فأصبح لحياته معنى واتجاه، أصبح جزءًا من قضية كبرى منحته الإحساس بأنه منتمى.

إذن الإحساس بالعزلة والوحدة الذى كاد أن يقضى على حياة البعض تحول عند "شريف حتاتة" إلى نوع جديد من القرب والتضامن مع الآخرين. كان ذلك بسبب تكوين شخصيته، وتأثير أمه عليه منحته عقلاً مفتوحًا للتجارب والأفكار، وقدرة على تقبل الجديد والبحث عنه، إلى جانب محاولاته المستمرة لتطوير قدراته، وسعيه إلى التكيف الإيجابى مع وحدته، وبسبب إرادته الصلبة وإيمانه العميق بما يعتنق، ودخوله بملء قلبه وبكل كيانه فيما يفعل بذلك الحماس المستغرق المتفانى. لذلك لم يكن من المستغرب أن يتحمل خمسة عشر عامًا خلف أسوار السجون والمعتقلات دون أن ينهزم. ساعده على ذلك قوة إرادته وإدراكه لأهمية الخيال، لأهمية حركة الجسم والعقل معًا، فهو يقول فى "العين ذات الجفن المعدنى": "لابد أن نتغلب على الصمت القاتل، على الفراغ، ينبغى أن نعيش كل لحظة فى حياتنا، أن يتحرك جسمنا، ويتعب، ويعرق، أن ينشغل عقلنا بأشياء كثيرة متلاحقة، أن يخضع لنظام صارم لا يجد معه فرصة للإفلات." " المقاومة تتطلب حركة مستمرة للجسم وحركة مستمرة للعقل حتى يحفظ للنفس توازنها."

حصار آخر خارج السجن

عقب الخروج من السجن التحق "شريف حتاتة" بست وظائف على مدار تسع سنوات من العمل الحكومى كانت بمثابة الشرك الجديد المنصوب له. منها إدارة

الوحدات الريفية، وقطاع الأدوية. نشط مع لجنة الاتحاد الاشتراكى بالوزارة لكن سرعان ما أغلقت أبوابها أمامه بتدخل من الوزير. مع ذلك بحث عن نشاط آخر فى نقابة الأطباء، كما ذهب متطوعًا لإقامة نظام للطوارىء الطبية فى منطقة القناة أثناء حرب يونيو عام ١٩٦٧. انتقل إلى المكتب العلمى لشركة "القاهرة" للأدوية لكنه رفض استلام عمله فيه عندما اكتشف أن وظيفته هى حمل شنطة مندوب مبيعات أدوية يلف بها على عيادات الأطباء. رفضه الحاسم جعلهم يُلحقوه بإدارة التخطيط فى الشركة، ثم انتقل إلى إدارة التخطيط بشركة "ممفيس". هناك لم يتغير الحال كثيرًا. أصبح له مكتب مستقل لكن بدون عمل حقيقى، فظل يبحث عن مخرج من هذا الوضع.

الحصار المضروب حوله جعله يشعر أن ماضيه السياسى يُلاحقه، فهو يقول: "فى السجن كنت أُقاوم. لكن منذ خرجت يُوجهون إلىّ الضربات. أُريد أن أفعل شيئًا لكننى كلما تحركت سدوا أمامى الطريق." هل يُمكن لشخصية مثل "شريف حتاتة" أن تخضع للقهر، وسيطرة ذوى الكفاءات المحدودة؟! هل يعجز عن الإفلات من تلك الخية الجديدة؟! هذه المرة ساعده على ذلك، إلى جانب شخصيته وطبيعة تكوينه، أمرين أولهما زوجته الأديبة "نوال السعداوى" التى ظلت تُشجعه على الكتابة الروائية إلى أن سطر أولى رواياته "العين ذات الجفن المعدنى" عام ١٩٦٨. وثانيهما سفره إلى "الهند" للعمل كخبير فى منظمة العمل الدولية التابعة لهيئة الأمم المتحدة عام ١٩٧٢ واستمراره بها نحو ثمانى سنوات ليُحقق قدرًا من الاستقرار المادى له ولأسرته.

طوال سنوات عمله بهيئة الأمم المتحدة كانت مشكلته: هل ستكون هناك رواية آخرى أم لا؟ ظل ذلك الهاجس يُطارده حتى قرر العودة إلى مصر مُضحيًا بالمرتب الكبير الذى كان يتقاضاه. استقال من هيئة الأمم المتحدة ومن عمله فى قطاع الدواء بوزارة الصحة المصرية. أحرق جميع أشرعته ليعزل نفسه على جزيرة الكتابة الروائية، أصبح يُواجه نفسه، يُواجه تحديًا. هل سيستطيع كتابة رواية

جديدة آخرى أم أن "العين ذات الجفن المعدنى" كانت هى روايته الأولى والأخيرة؟ ومنذ تلك اللحظة واصل مشواره فى الإبداع الروائى.

المقاومة من وحى روايات "شريف حتاتة"

"لكى تُقاوم لابد أن تتمرد على السكون والجمود والأشياء المألوفة فى الحياة والمعانى المتداولة." هكذا يقول د/"شريف" فى رواياته. لكن هل كل إنسان يمتلك القدرة على المقاومة؟ لا شك أن كل البشر إلى درجات متفاوتة يتمتعون بها مثل المناعة المكتسبة، لكن أثناء سنوات الطفولة والنضج وعلى مدار سنوات العمر نحتاج إلى ممارستها وتدريبها وتنميتها. مع ذلك كيف يكون حال الإنسان المغلوب على أمره، الإنسان العارى الجوعان المنسحق تحت وطأة الحياة تحمله أمواجها كالقشة فى مهب العاصفة.. مثل هذا الإنسان هل يقدر على المقاومة؟ نعم، إذا كان لديه دافع وحافز قوى. فمثلاً: "محمود" ابن العجلاتى ذلك العامل اليسارى فى "العين ذات الجفن المعدنى" ظل يقاوم التعذيب حتى الموت، فى حين استسلم "حسين" ابن التاجر الثرى منذ اللحظة الأولى، صحيح أن ابن العجلاتى اعترف أثناء التعذيب لكنها كانت لحظة ضعف تراجع بعدها وواصل المقاومة من جديد حتى الموت. فى حين فشل ابن التاجر لأنه طول الوقت كان يحسب كل تصرف بالمكسب والخسارة، كان طموحه أنانى وذاتى، كانت فى أعماقه قسوة وبرود لا إنسانى. يقول الروائى فى "العين ذات الجفن المعدنى..": "لم يكن "حسين" مثل ابن العجلاتى فقد كان صاحب طموح واسع أوسع من ثوب المبادىء الذى ارتداه ولذلك عندما وقع فى الخيّة لم يفكر بقلبه مثل ابن العجلاتى لكن خلايا مخه العليا نشطت فى سرعة واتقان تضرب وتجمع وتطرح فى برود العلم الذى يقتل.. وبدأت لعبة المكسب والخسارة."

ولنقرأ فقرة آخرى من "العين ذات الجفن المعدنى" فى صـ٩٣ يقول:

"......................"

إذن الغباء، اليأس، الجهل، الأنانية، الذاتية والدخول فى حسابات المكسب والخسارة، اختفاء الدافع، هذه كلها أمور تُضعف المقاومة وتقضى عليها. فى حين

أن القدرة على المقاومة تتطلب مزيداً من الوعى، والمعرفة، الفهم، الذكاء، الأمل، والإرادة، القدرة على التحمل، العناد الصلب، إنكار الذات، تتطلب مقاومة الطموح والبحث عن الاستقرار والأمان، التحرر من الأطماع لأنها سلاسل قوية تجذب الإنسان إلى الوراء.. أن تُدرك جيداً أنك عندما تقرر أن تخوض تجربة المقاومة لابد أن تدفع الثمن. ومن يقدر على دفع الثمن هو فقط من لا يطمع فى شىء.

الخيال ضرورة للمقاومة

لكن الأهم من كل هذا والعنصر الحاسم فى المقاومة هو الخيال.. فلا توجد قوة فى السماء ولا فى الأرض تقدر على حبس الخيال أو هزيمته. وهو ما أدركه "شريف حتاتة" وتسلح به، بالخيال استعاد الذكريات، ونسج أحلام المستقبل، بالخيال تعلم كيف يقاوم ظلمات الزنازين، يقول: "به تعلمت كيف أقاوم الفراغ اللانهائى، والوحدة بين الجدران، والقبح والحشرات النهمة لدماء البشر، والأجهزة النهمة لإبتلاع الإنسان ذراعاها مفتوحتان كفك تمساح تجذبك إلى جوف الظلام وأيديها ممدودة لتدفع بك إلى قاع عميق." بالخيال تعلم أن يقاوم الخوف بالرقص والغناء، بالخيال نجح فى تحليل شخصيات سجانيه وجلاديه، نجح فى فهم كثير مما يحكم تصرفاتهم، فى فهم زملائه، فى أن يحلم بالمستقبل ويتصور حركة الجموع كيف سيكون شكلها بعد سنوات من النضال. يبدأ الخيال عنده من الواقع ثم يحلق فى الآفاق، لذلك فى بعض أعماله تحققت أشياء صورها فى رواياته من عشرين سنة وأكثر وأخطرها بيع البلد للإحتكارات الأجنبية.

المقاومة أيضًا ترتكز على الإبداع، فحمدان بطل "ابنة القومندان" كان الشعر وسيلته فى مقاومة جنون الظلم وفوضى الأشياء، فيقول: "تتحول أيامه فى بعض اللحظات إلى قبر يُحفر أمامه لايعرف إن كان سيموت ليرقد فيه أو يُدفن فيه حيًا تحت الرمال. نضب معينه الداخلى وفقد قدرته على تحويل المعانى إلى ألوان، وزهور، وعيون، وموسيقى تقفز وترقص وتغنى فى الكلمات، إلى ظلال،

وخطوط، وملمس ورائحة، إلى جمال منتظم يقاوم به جنون الظلم وفوضى الأشياء، يقاوم به الامتداد اللانهائى للزمن والتكرار.. و"كريمة" بطلة الرواية ذاتها كانت هى الآخرى تقاوم الزمن فأخذت تحوله إلى نوت فى كراسات الموسيقى، إلى نغم، إلى صوت الكمان فيه رقة، وتمرد وشجن."

يبقى تساؤل: هل يفوت الأوان أحيانًا وتُصبح المقاومة بلا فائدة؟

نهايات مشرقة رغم المأساة

فى رواياته وحتى مقالاته السياسية دائمًا ينتابنى هاجس أن "شريف حتاتة" يبعث إلينا برسالة مفادها "أبدًا.. لا تقل فات الأوان." هذه الجملة عنوان أحد مقالاته النقدية عن فيلم سويسرى بعنوان "late Bloomers". وهو ما يتسق مع نزعته السياسية والإنسانية والأدبية، فالأمل والحلم دائمًا هو أحد أشكال المقاومة فى رواياته. رغم أن بعض نصوصه الأدبية الروائية تعكس أجواءً كابوسية معتمة للواقع، وتتحدث عن الفساد والقهر والقمع، رغم أن الحكايات والشخصيات مفجعة لكنه لا ينزع من نفوسنا الأمل وروح المقاومة. يتجلى ذلك بوضوح خصوصًا فى نهايات الروايات، دائمًا فيها شىء يهمس بالإشراق والتفاؤل، بمستقبل أجمل وأفضل. فمثلاً فى رواية "ابنة القومندان" يُؤكد لنا أنه ممسوس بالأبطال المأساويين، مع ذلك يغرس فينا الأمل بالحب المستحيل، بأن الأحلام قابلة للتكرار، وأن الحب قابل لأن يُستعاد، فـ"كريمة" الحبيبة الأولى التى ماتت حلت مكانها "كريمة" ابنة القومندان. والشاب هو الذى جمع أشعار "حمدان" بعد أن غيبه الموت، والخادمة هى التى تروى تفاصيل ما جرى بين "كريمة" وبين "حمدان".

ولنتأمل نهايات رواياته الأخرى ففى "ابنة القومندان" رغم الجريمة التى يرتكبها مصطفى الحناوى رمز السلطة والقهر فى اغتيال رمزى الإبداع حمدان وكريمة وفى نهاية حكايتهما لا تموت لكنها تجد من يحيكها ويواصل من بعدها المشوار ممثلة فى الشاب "يوسف زهران". فى حين تنتهى "الشبكة" بالطفل الذى

ترفعه الأم عاليًا فى وجه الشمس بعد إعدام الأب، و"العين ذات الجفن المعدنى" تنتهى بنجاح الهروب من السجن.. وبذلك الصوت الحلو القوى الذى يغنى فى الظلام، أما "قصة حب عصرية" فتنتهى بقرار الزوجة الرافضة للفساد أن تعود إلى زوجها وبيتها فتكتشف أنه اعتقل، فتقرر أن تخرج للبحث عنه. فى حين يختم "نبض الأشياء الضائعة" بحلم ذلك الطبيب أن يكون لديه فتاة فى قوة وشخصية تلك المرأة بطلة الرواية. بينما تنتهى "عمق البحر" بأصابع الطفله وهى تلتف حول أصابع البطل كأنها لا تريد أن تتركه. ويختتم رواية "نور" بذلك اللقاء الإنسانى الدافىء الرقيق بين حبيبين، بعد أن افترقا طويلا، وهما يسيران على شاطىء النيل حيث تتلألأ أضواء الفلائك. بينما فى "الوباء" يختتم الروائى مشاهده بإصرار الطفل أن يقول ما يدور فى عقله من تساؤل: لماذا لا يُدفن الحبيبن معًا فى قبر واحد؟

تقنيات السرد وأسلوبه

يتميز أسلوب "شريف حتاتة" الروائى باستخدام الفلاش باك أى "العودة للماضى" فى كل رواياته، بل فى كل كتاباته حتى السياسية وأدب الرحلات. وأهمية "الفلاش باك" دراميًا أنه يُتيح للروائى أو السينمائى أن يقفز فوق المسافات والنقاط الزمنية الضعيفة دراميًا، أن ينتقى أقوى اللحظات النابضة بالحياة؛ مما ينعكس بدوره على الإيقاع السردى.. و"شريف حتاتة" فى أحيان كثيرة يستخدم فلاش باك داخل الفلاش باك داخل الفلاش باك.. وهو أمر غاية فى الصعوبة لكنه ممتع فنيًا ومفيد جدًا فى شد إيقاع العمل والإسراع بوتيرة الأحداث.

لكن الأهم أن "الفلاش باك" أحد أخطر أسلحة المقاومة، مقاومة الألم والسجن لأنه يعتمد على الذاكرة والخيال. بهما كان يستحضر الوجوه والأحداث لتسبح حوله فى ظلام الزنزانة. إنه يقول فى "ابنة القومندان": "حاصره الإحساس بالموت فقاومه بالذكريات، بالطفولة كأنه عاشها بالأمس، برائحة

الأرض عند شاطىء الترعة، ورعشة القمر على سطح المياه، بصوت الساقية تدور، وبضحكة أمه عندما تنام فى الفراش ويغازلها أبوه، ببيوت العزبة والغيطان خضراء اللون."

أسلوبه الروائى يهتم أيضًا بالزمن الدائرى الذى يُوحى بالأمل وبتواصل الأجيال، يهتم بنحت أدق التفاصيل وتفاصيل التفاصيل، يرسم المنمنمات، يقوم بتفتيت الأحداث والظواهر والأشياء، مع ذلك يربط بين مختلف أجزاء الحياة فيجعلنا نقترب من الصورة الكلية ومعها نكتشف حقائق مهمة.

كذلك يلجأ أحيانًا إلى الفانتازيا والسخرية الضاحكة مثلما فعل فى "ابنة القومندان" فنقد أعضاء اليسار الذين يقضون حياتهم فى الكلام واللجان، فى تكرار الإجتماعات، فى المشاريع التى تُطرح ولا تنفذ فتحل محلها مشاريع جديدة يطول حولها النقاش، يقول الروائى: "المقاعد التى يجلسون عليها اتخذت شكل أجسامهم بعضها غدا طويلاً نحيلاً، أو قصيرًا مكتنزًا، أو عرجاء، أو فى ظهرها كتف أعلى من كتف، أو هى مائلة على جنب، أو تصدر عنها رائحة أصبحت مميزة لصاحبها."

شهادة بالعامية

تساؤل أخير: هل ما كتبه "شريف حتاتة" من روايات وسيرة ذاتية يُعتبر فنًا جيدًا يخدم المجتمع، فنًا حقيقيًا يُثرى حياتنا، يُوقظ الوعى فينا، يلعب دورًا فى فهمنا للعالم، ويرتقى بمستويات الفهم والوعى والتذوق الفنى لدينا؟ فى رأيى أن كتابات "شريف حتاتة" الأدبية والسياسية تلعب دورًا بالغ الخطورة والأهمية، قد يكون تأثيره بطيئًا مثل الزمن يحفر أخاديده فى الجسم الحى.

فى تقديرى أن رواياته تُؤثر على الناس لعدة أسباب منها اللغة الجميلة الأصيلة البسيطة السهلة الواضحة المعبرة، ولأنه طوال الوقت يعتمد على الصور، والصور يسهل استيعابها وقراءتها وتبقى فى الأذهان بخلاف الخطب والكلام الرنان. ثالثًا والأهم أن كتاباته لاتكتفى بالتأثير على العقل والمنطق، على المعلومات والمعرفة، لكنها تُؤثر على شىء أعمق هو الوجدان، على المشاعر والأحاسيس.

فى النهاية عايزة أقول إن علاقتى ببعض زميلاتى فى التليفزيون تحولت من مجرد زمالة عابرة إلى صداقة قوية عميقة لما بدأنا نقرأ روايات "شريف حتاتة" ونتناقش فيها. وكذلك صداقاتى بآخرين من خارج الوسط الإعلامى. عايزة أقول إنى بأحس إنى إنسانة مختلفة لما بأقرأ رواياته، لأن بألاقى لها صدى جوايا، بأحس إنها جزء من رؤيتى، من ذاتى، من أحلامى وآلامى، لما بأقرأها بأحس إنى بأستعيد توازنى وسلامتى النفسية.

عايزة أقول أنا تعرفت على د/ "حسنين كشك" فى مناقشة رواية "ابنة القومندان". واكتشفت فيه إنسان جميل، وأصبحنا أصدقاء، وهو عرفنى بناس آخرى جميلة برضه بتقرأ كتب وروايات "شريف حتاتة"، منهم "محمد حسين" وعلى" وأنا بأذكر الاثنين دول تحديداً لأن لهم حكاية ظريفة. "محمد حسين" كان بيشتغل فى شركة فى الصعيد تقريبًا ومقيم فى غرفة تابعة للشركة، وفى يوم بالليل جاله زميل جديد وغريب علشان يشاركه فى غرفته. كان كل واحد منهم ما يعرفش التانى، ومتوجس منه وخايف وبتدور جواه كثير من الخواطر. المهم لما دخل "على" سلموا على بعض بحيادية مفتعلة أو بريبة، "محمد حسين" شاور له على سريره ودولابه وبعدين عمل نفسه مشغول فى حاجات تانية. بعد شوية عين "على" وقعت على كتاب على الترابيزة، فالتفت فجأة لـ "محمد حسين" كأنه مش مصدق وسأله: "هو إنت بتقرأ لـ"شريف حتاتة"؟

رد محمد: أيوه ليه.. دا أنا قرأت له كل كتبه؟

فضحك "على" وقاله "والله دا أنت طلعت إنسان كويس.. أنا كمان بأقرأ له وبأحب كتاباته." ومن اللحظة دى فى المساء لحد تانى يوم الصبح وهم بيحكوا ويتكلموا فى الأدب وفى السياسة وحتى عن أدق خصوصيات حياتهم.

والمثل ده بيدل على خطورة الأدب، على قدرته فى إزالة المخاوف وكسر الحواجز المنصوبة بين الناس، بيدل على قدرته فى مد جسور الود والتفاهم والتواصل، مد جسور الوعى والتضامن والدفء الإنسانى.

صورة المكان السردية
بين شرف ويوميات الواحات

د.هيثم الحاج على(*)

أنا المكان الذى أوجد فيه

نويل آرنو

لا يمكن النظر إلى صنع الله إبراهيم بوصفه روائيًا فحسب، وحتى إذا تم النظر إليه كذلك فإنه سيبقى الروائى الأكثر تعبيرًا عن أفكار النضال السياسى فى مصر على مدار أكثر من نصف قرن، ولذلك فهو الروائى الذى تنطبق عليه بالتأكيد مقولات شكرى عياد حول وجوب تمتع الروائى بالعديد من المقومات منها أن يكون عالم تاريخ واجتماع.

هكذا يمكننا أن نعامل العديد من نصوص صنع الله إبراهيم بوصفها نابعة من تلك المنطقة التى تحاول من خلالها الوقوف على تلك القضايا المتكررة مع أنظمة سياسية، ومع شكل اجتماعى خاضع لتحولات مستمرة، وهو الأمر الذى صرح به نصًا فى يوميات الواحات حين تحدث عن أهمية أن يعبر الفنان عن مشكلات المجتمع فنحن لا نتملك رفاهية الفن للفن فى هذه الفترة.

(*) كلية الآداب ـ جامعة حلوان.

وهو الأمر الذى يتواتر فى كل كتابات صنع الله إبراهيم بداية من تلك الرائحة. لقد أدى هذا الموقف الأيديولوجى النضالى الواضح إلى معاناته تجربة الاعتقال السياسى، منذ البداية، وهو الاعتقال الذى نشأت خلاله رغبته فى الكتابة فكانت موجهة إلى هذا المجال فى لحظة مفارقة واضحة.

من هنا يمكننا النظر إلى المكان بوصفه محفزًا على الإبداع من ناحية، وقاهرًا ـ أو يحاول ـ للعديد من القيم الإبداعية من ناحية أخرى. وإذا كان الأمر كذلك فإن العديد من نصوص كاتبنا تتسم بالقصدية الواضحة، أو التوجيه، وهى سمة لا تعد سلبًا فى النص السردى وإن عدت كذلك فى الشعر.

حيث إن المستطاع دائمًا الخروج بمجموع من المحمولات الأيديولوجية والمعلوماتية التى تخدم تلك الأيديولوجية من تلك النصوص، وهو الأمر الذى لا يمكن إنكاره فى اللجنة وشرف وذات ووردة إلى آخره، فكأن صورة المعتقل السياسى الكابحة لكل عناصر النمو الأيديولوجى قد أصبحت هى البوتقة التى تنصهر فيها مقومات المجتمع، من أجل التعبير ـ فى صورة مجاز سردى ـ عن المجتمع الخارجى الكبير الذى يصدر عنه هذا المعتقل فكأننا أمام تعبير كنائى ينطلق من السجن ليعبر فيما يشبه الرمز عن المجتمع الكبير.

وإذا كانت يوميات الواحات ـ بمدخلها الضافى ـ قد أشارت فى صورة السيرة الذاتية إلى الأسباب والمقومات التى سوف تكون ـ أو كانت ـ الأساس الفنى لكتابة صنع الله الأيديولوجية فإن هذه المقومات سوف تتحول فيما بعد لدى هذا الكاتب المبتدئ إلى سمات فنية تحمل أساس ما يمكن أن نسميه بتيار الكتابة المعلوماتية فى السرد العربى (المعاصر) حيث تصبح المعلومة هى الحافز الواقعى لكتابة سرد لا يحاول ادعاء بعده عن الواقع، بل هو يكتب الواقع بما يعتمل داخله من عوامل تتكئ على رؤى أيديولوجية.

وإذا كان هذا الادعاء هو الأساس فإن المسافة الفاصلة بين الواقع والمتخيل هى تلك المسافة التى تصنع فنية العمل وتبتعد به عن أن يكون مجرد خطاب

أيديولوجى، وهى الفنية القائمة على الاختيار والتجاور، أى على شكل اختيار العناصر المكونة وأسلوب تجاورها، وهو العامل الذى يمكن أن يمنحنا مشروعية النظر إلى المحمولات السردية لصورة المكان بين الرواية والسيرة بوصفها محمولات إرشادية مجازية.

صورة المكان

إذا كان المكان فى الدراسات السردية الحديثة، والنصوص كذلك قد صار عنصرًا فاعلاً فى تكوين وبناء النص السردى وليس مجرد خلفية تدور الأحداث فيها، فإن الصورة الذهنية المتولدة عن وصف المكان سوف تصبح بالتالى أساسًا يقوم عليه السرد، وخاصة فى تلك الأعمال السردية التى تدخل فى إطار أدب السجون، حيث يصبح السجن، من حيث هو مكان يتمتع بخصوصية تكوينه المادى مرجعًا سرديًا مهمًا، وبحيث تصبح مقوماته هى الدافع الأول لتحريك هذه النوعية من السرود.

وهو الأمر الذى يمكن لنا ملاحظته فى مجموعة من أعمال صنع الله إبراهيم بداية من تلك الرائحة، حتى شرف، ويوميات الواحات وخاصة فى مقدمتها، غير إنه من المهم النظر إلى صورة السجن من ناحيتين، الأولى من حيث النظر إلى سماته فى السرد أى سماته التى تظهره بوصفه عضوًا، والأخرى من حيث الصورة التى يحملها المكان داخل السرد.

وإذا كان للسجن - خاصة فى دولة مثل مصر بوصفه مكانًا - سمات تميزه عن أى مكان آخر، فإن ظهور هذه السمات فى العملية المشار إليها كان ذلك الظهور المؤكد على كيفية تلقى سمات هذا المكان لداخله؛ وهى السمات التى تنحو به دائمًا إلى الكابوسية، والتعبير عن ضغط الواقع على الفرد.

وإذا كانت أهم سمات المكان الكابوسى تتمثل فى الضيق والانخفاض والعتمة فإنها جميعًا تتحقق فى الأماكن المتعددة التى ينتقل بينها شرف فى الرواية أو

صنع الله فى المذكرات غير أن النقطة التى يجب الالتفات إليها هى كيفية هذا التحقق:

(١) سمات المكان الكابوس بين شرف والواحات:

على الرغم من الفرق النوعى الواضح بين النصين، حيث يوميات الواحات هى سيرة ذاتية تحاول أن تحكى بأمانة واقعية واضحة فى داخلها أحداثًا مرت على كاتبها- من وجهة نظره على الأقل- وتحمل رؤيته الذاتية، بعد أكثر من ثلاثين سنة، وتستخدم أسماء وأحداثًا تاريخية حقيقية، وحيث شرف رواية مؤلفة توازى واقعًا متخيلاً، يحاول الكاتب عن طريقه صنع محاكاة فنية سردية لما يمكن أن يحدث، ويستخدم أسماء وأحداثًا متخيلة.

وعلى الرغم من الفارق الواضح بين نوعى المكان فى كل منها، حيث كان فى يوميات الواحات فمثلاً للحجز السياسى ثم الاعتقال، وفى شرف ممثلاً للحجز الجنائى ثم السجن.

فإن مناطق التقاطع بين كليهما تبدو واضحة منذ الوهلة الأولى بالدرجة التى تجعل من الثانية نتاجًا لخبرة الروائى فى الأولى.

وبالإضافة إلى أن كلا البطلين قد تم حبسه نتيجة لدفاعه عن شرفه- الخاص أو الوطنى- ومن هنا يمكن أن نجد منطقة أخرى للتقاطع تتمثل فى إحساس الشخصية الرئيسية فى كلا النصين بأن هذا المكان ليس مكانها، كما أن كلا منهما يتواءم بصورة ما وبعد فترة من الحبس مع الوضع عمومًا.

ومن هنا تبدو للمكان- السجن تلك السمات التى تضغط وبشدة على وعى كل من الشخصيتين ويمكن أن نلاحظ ذلك منذ بداية كل منهما فى تجربة الحبس، وهو الأمر الذى يركز النص عليه فى شكل منظومة معلوماتية شيقة تستغل كل إمكانات الحواس البشرية فى التقاط سمات المكان ووصفها، حيث "يرتبط الزمن بالإدراك النفسى أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسى المباشر، وقد يسقط

الإدراك النفسى على الأشياء المحسوسة (سيزا قاسم- بناء الرواية، ص٧٦)، إن فكرة إسقاط الأثر النفسى على المحسوس تتبدى فى إمكانية اختيار الحواس للسمات التى تلتقطها، ومسألة الاختيار هذه مما يميز أعمال صنع الله التى تصطنع منظومة معلوماتية خاصة بها دائمًا، فنجد أنه منذ البداية يجعل شرف- الذى يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم فى الفصل رقم (٢) يلاحظ بعد أن تم تسليمه إلى الحارس يسير فى ممر "طويل تضيئه المصابيح الكهربائية وتتصاعد من جنباته رائحة غريبة هى خليط من البول والفنيك. مررنا بغرف خالية اكتظت بالمكاتب الخشبية وأضاءتها شمس العصارى، ونزلنا سلمًا إلى الطابق الأرضى فأبرز الحارس حلقة من المفاتيح الضخمة- فتح بأحدها بوابة القضبان الحديدية". (شرف-٢٢).

حيث يبدو وصف الرائحة الغريبة الخانقة مسيطرًا على الموقف مضافًا إليه سمة طول الممر المضاء بالمصابيح الكهربية، ثم الغرف الخالية المكتظة بالمكاتب، كلها سمات تحيل إلى ذلك المجهول الذى يقف شرف على عتباته غير واع بمقومات ذلك الكابوس الذى سوف يحياه بعد قليل، وهو الأمر الذى تدعمه فكرة الممر بوصفه مرحلة مفضية إلى الزنازين المتعددة التى يظهر تعددها فى كثرة المفاتيح، وهو الأمر الذى لا يبتعد عن وصف سجن القلعة ـ أول سجن يتم وصفه فى يوميات الواحات.

"فى اليوم الأول من شهر يناير عام ٥٩ كنت أمر مع بضع عشرات تحولوا خلال عدة شهور إلى مئات من البوابة الخشبية لمعتقل القلعة الشهير" (يوميات الواحات- ص١٩).

وإذا كان الأمر كذلك مع البداية، فإن سمة الضيق تتواتر على فترات متعددة داخل النصين مؤكدة أن المكان "يضيق بضيق المجال النفسى، بل إنه يمثل المكان النفسى بعينه" نبيلة إبراهيم ـ قص الحداثة ـ فصول ـ سبتمبر ١٩٨٦ ـ ص٩٦، حيث يمثل السجن هنا ذلك المجال الضيق الذى لا يسمح بالحركة وهو ما يبدو واضحًا فى وصف زنزانة شرف التى يمثل فراشة فيها مساحة ضيقة جدًا "كل

واحد له بلاطتين ونصف عرض فى سبع بلاطات طول ولا سنتى زيادة " (شرف ـ ص٥٠) ليكون هذا الوصف إيذانًا بظهور ضغط آخر أكبر يتمثل فى الرفقاء، والسجانين، الذين يسهمون فى زيادة ضيق المكان بوجودهم، أو بأوامرهم، تلك التى تزيد من ضيق المجال النفسى، بعد ضيق المكانى، وهو الأمر الذى يجعل من السجن إشارة إلى تلك العزلة التى يأخذها السجين معه إلى داخل السجن، فيتغلب على آلامه الجسدية عن طريق الهرب إلى أحلامه الخاصة الممثلة لخيالاته الخاصة، وهو ما يتكرر بين الواحات وشرف بالصورة ذاتها حين نجد الاستمناء هو الوسيلة المساعدة على النوم فى الحالتين.

إن الصورة السردية التى يتم التأكيد عليها فى النصين تمثل عبئًا ثقيلاً على كاهل البطل والمتلقى على حد سواء بما تحمله من أبعاد ضاغطة تمثلت فى الروائح، والحشرات، وانخفاض الأسقف وضيق المكان، وهشاشة الجدار العازل الذى يفصل البطل عن العالم الخارجى.

غير أنه إذا كان الأمر كذلك فى شرف الذى يعانى كل ذلك وحده فى مقابل الخارج، فإن الواحات قد دعمت فى داخلها وجود الكاتب عن طريق التكاتف مع مجموعة المعتقلين فى مقابل السجان الذى يبدو أشد عدوانية ووحشية، فى صورة لا يبررها إلا الاختلاف الأيديولوجى، أما سجان شرف فيمثل العدوانية المبررة بالرغبة فى الأخذ والاستنزاف، وهما ـ السمتان ـ ما يجعلان من الضغط وطأة أشد وضوحًا.

(٢) تحولات المكان السردى

إذا كنا نعامل المكان بوصف الخلفية الفيزيقية التى تنطبع عليها وبها الخلفية النفسية للشخصيات فى علاقة جدلية، فإن صنع الله إبراهيم الذى ينطلق من تجربة الاعتقال الأولى بوصفها رافدًا مهمًا من روافد تجربته وخبراته قد عامل هذا المكان ـ كذلك ـ بوصفه مرحلة إلى الانطلاق إلى أفق نفسى أكثر رحابة حين وقف على الإمكانات التى تكمن فيه.

ففى يوميات الواحات يبدو الأمر كذلك على وجهتين، الأولى هى علاقته بالمجال الحيوى الذى يتحرك فيه معزولاً عن العالم الخارجى، مع استطاعة التأثير فيه فيما بعد عن طريق تهريب القصص التى يكتبها، ثم الانفتاح عليه مرة أخرى عبر جلب الكتب من الخارج، ثم فكرة المزرعة التى عمل بها المعتقلون، وهى الأمور التى تخفف كثيرًا من وطأة المكان خاصة بعد ارتباطه فى البداية بوقائع تعذيب وقتل تم رصدها فى صورة التحقيق القانونى الذى حاول استقصاء أقوال الجميع ممن شاهدوا وسمعوا مع الاحتفاظ بالأسماء والحقيقة واضحة داخل النص، ومع الإشارة فى تعليقات تحقيقية عند الشك فى القول.

وفى شرف يتحول البطل إلى شكل واضح من الاعتياد على الوجود داخل هذا الحيز مع محاولة التقرب ممن يستطيع التعامل معهم، والتحايل على الوجود داخل مجال من الشخصيات لا يفهم أولويات هذا الشخص ـ بداية من مشهد اعتراضه على مقاس بذلة السجن وحتى انصياعه لأوامر بطشه منذ البداية.

غير أن هناك تشابهات واضحة فى كلا العمليتين تؤكد أن المكان الأول كان حاضرًا فى وعى سارد النص الثانى، حيث تبدو تجربة عرضه مسرحية تحايلاً واضحًا من المحبوسين ـ فى كلا النصين ـ فى محاولة للوجود داخل مجال حيوى يشبه ذلك الذى كان موجودًا فى الخارج مع التركيز فى كل واحد من هذه العروض على المقومات المعلوماتية الموازية لطبيعة الفترة التى يعيشها النص ويعبر عنها ليبدأ المكان فى التحول إلى مكان من الممكن الحياة فيه بقدر ما من المعاناة، وربما يبدو ذلك فى الاتساع الذى يظهر بوضوح عند وصف مزرعة المعتقل، وما يوازى ذلك الاتساع من محاولات بث روح الفكاهة الواضحة فى سرقة الكاتب للفول الأخضر الذى يتناوب المحبوسون على حراسته.

ربما تبدو الصورة الذهنية المتولدة عن المكان فى كلا النصين متحولة من ثبات غائم وضاغط إلى محاولات رصدها عبر أبعادها الهندسية المادية، غير إن هذه الصورة تحمل لنا عبر هذا التحول رصداً أهم لمكونات الشخصيات وتحولاتها

النفسية، ومن ناحية أخرى فإن هذه الصور بدت كأنها انعكاس واضح لطبيعة المرحلة التاريخية أسباب الوجود داخل السجن وإن بدا السبب متشابهًا كذلك ويمكن تلخيصه فى قضية الدفاع عن الشرف الأيديولوجى فى المرة الأولى، ضد معتد داخلى، والفعلى المحايث فى المرة الثانية ضد معتد خارجى أجنبى.

وإذا كان صنع الله إبراهيم يقر بوضوح أن السجن هو جامعته التى تربى فيها وتعلم، وهو مصدر إلهامه الأول ككاتب، فإن السجن قد بدا فى كثير من أعماله مكانًا يتفجر بالطاقات السردية والأيديولوجية كذلك، حين يقر بأن رفاهية الفن للفن ليست بأهل المجتمع يحتاج إلى التوجيه والإرشاد، وهو ما يمكن تتبعه فى العديد من أعماله بدءًا من تلك الرائحة.

وربما تحتاج تلك الأعمال إلى دراسة تقنية أشد تشعبًا تقف على أثر العناصر السردية الأخرى فى تكوين هذا المحمول السردى المتألق - إن صح التعبير لديه - لكن أعمال صنع الله إبراهيم ومواقفه الفعلية التى تتسق مع مجمل خطابه تجعل من نصوصه صرخة ضد الأوضاع غير الآدمية القارة فى سجوننا، سواءً كانت ناتجة عن عمد النظام إلى إهانة معارضيه على اختلاف المراحل التاريخية، أو كانت ناتجة عن فساد استشرى فى جسد المجتمع، والنتيجة واحدة، حيث تبدو دائرة الإنتاج متصلة.

مقتل شهد عطية بين روايتى
"حكاية تو" و"أوان القطاف"

عمر شهريار

قد يكون مقتل شهدى عطية فى أوردى ليمان أبى زعبل (يونيو ١٩٦٠) يمثل حدثًا تناولته جل الكتابات السياسية التى تناولت الفترة الناصرية وخصوصًا تلك الكتابات التى ركزت على علاقة النظام الناصرى بقوى اليسار على اختلاف توجهاتها. ولكننا هنا سنركز على النصوص الأدبية التى تعاطت مع هذا الاغتيال. وقد اخترنا روايتين تمثلان توجهين سرديين مغايرين، لكل منهما آلياته وتقنياته المغايرة للآخر، وهما "حكاية تو" للروائى فتحى غانم و"أوان القطاف" للروائى محمود الوردانى. ولا يعنى اقتصار هذه الأوراق على هذين النصين إغفالاً لغيرهما من النصوص المهمة، والتى ربما لا تقل عنهما أهمية. ولكن عذرنا هنا أن مقتل شهدى بتلك الطريقة الهمجية واللا إنسانية _على مأساويته _كان حادثًا ملهمًا للكثيرين للكتابة عنه بالقدر الذى يضيق عنه هذا البحث القصير. فربما لم تكن "نجمة أغسطس" لصنع الله إبراهيم هى أولى هذه الروايات التى تعاطت مع هذا الحادث، كما أن "مواقيت التعرى" للروائى الشاب هدرا جرجس زخارى لن تكون الأخيرة. فقد اكتسب هذا الحادث دلالة رمزية مما يجعل منه منطقة مفصلية فى التاريخ المصرى الحديث.

ثمة أمر آخر نريد توضيحه بداية، وهو أن محاولة الاقتراب النقدى من روايتين تتعاطيان مع الحدث نفسه لا يفضى، بأية حال من الأحوال، إلى المقارنة بينهما وصولاً إلى تفضيل إحداهما على الأخرى. فهذا مما يجافى الروح النقدية. فما نبتغيه، فى هذا البحث، هو محاولة استكناه طرائق كل منهما فى مقاربة هذا الحدث الواقعى مقاربة جمالية.

حكاية تو... والنزوع الفلسفى

رغم أن حادثة القتل لم تشغل سوى ثلاثة فصول فقط داخل المتن الروائى، والذى يأتى عبر استخدام تقنية "الفلاش باك"، فإن هذا الحدث يظل هو المهيمن على بقية الأحداث داخل النص بفصوله الأحد عشر، بوصفه الحدث الأول الذى تفجرت عنه بقية الأحداث، وباعتباره، أيضًا، صانعًا لذلك التوتر الذى يسكن الشخوص الروائية سواء فى علاقاتهم ببعضهم البعض أو فى علاقاتهم بذواتهم، إذ ينبنى النص على ثلاث شخصيات رئيسية هى: اللواء زهدى وتو (ابن الضحية) إضافة إلى السارد مبهم الاسم والذى يعمل بالأدب، فهو روائى تجذبه العلاقة الغامضة بين تو وزهدى فيسعى إلى فك شفراتها. ورغم مركزية هذه الشخصيات للدرجة التى دفعت الكاتب إلى أن يضع العنوان هكذا "حكاية تو" باعتبار أن تو هذا هو البطل الذى ينهض عليه السرد، ولكن أية قراءة فاحصة ستكشف عن كون هذا العنوان عنوانًا مخاتلاً إلى حد بعيد. فالبطل الحقيقى للسرد هو الضحية التى جاءت بلا اسم - إذ فضل الكاتب أن يضع نقاطًا بدلاً من تسميتها باسم محدد _باعتبارها هى التى تعطى لحكاية تو مغزى ودلالة، بل وتجعل منه شخصية روائية بامتياز. فهذا الأب المقتول هو الذى يمنح شخصية الابن تركيبها ودراميتها، بل إنه يمنح الرواية برمتها طابعها الدرامى ويمثل عقدتها التى لا تُحل سوى بتفرق الشخصيات، إذ يظل حائلاً دون تواصلهم مع بعضهم البعض، فقد فضح ذلك التواصل الزائف الذى حاولوا - جمعيًا - أن يقيموه بينهم وكشف أنه يعد تواصلاً ملفقًا ومصطنعًا، ومن ثم فإن الضحية رغم

غيابها تمارس حضورها الطاغى والمهيمن على أجواء الرواية وشخوصها، وتلقى بظلالها الكثيفة على النص من بدايته وحتى منتهاه.

من تعين الحدث إلى عمومية الصراع

لماذا لم يعط الكاتب اسمًا للضحية رغم أنها تمثل مركز الثقل داخل النص؟! إن النص السردى هنا يعطى إشارات دالة عن الضحية سواء فى مواصفاته الشكلية أو وضعيته الاجتماعية، يقول: "وكان الرجل مدرسًا أول للمواد الاجتماعية بمدرسة: (....) الثانوية، وكانت المعلومات الواردة بالملف الخاص به، تقول عنه، أنه فى التاسعة والأربعين من عمره" (ص ٥٩). كما يأتى فى موضع آخر من النص إشارة شكلية أخرى: "وقد ظهر الآن أنه كبير فى السن، يبلغ الخمسين من عمره، شعره أشيب، وصدق حدس زهدى فى أنه من المدرسين فقد اتخذ مظهر ناظر يقف فى فناء مدرسة. ولا يعجبه ما يراه" (ص ٥٠).

إن السارد، هنا، يستند على جملة من الصفات الموضوعية المعروفة عن شهدى عطية، مثل العمل بالتربية والتعليم وكذلك مرحلته العمرية التى تراوحت فى المقطعين بين التاسعة والأربعين والخمسين، وهى نفسها المرحلة العمرية التى توفى فيها شهدى أثناء اعتقاله. ولكن السارد يحدث بعض التغييرات حتى ينزاح النص من منطقة التوثيق التاريخى إلى منطقة مغايرة وهى استكشاف آليات وفلسفة الصراع بين السلطة والمقاومة. وهذه التغييرات تبدو متعمدة، فنجده مثلاً يصف الضحية بأنه" كان رجلاً قصيرًا، ربعة، له رأس ضخم" (ص ٤٧). فلم يكن ثمة مشكل فى توصيف الضحية بأنه طويل وذو أكتاف عريضة كما هو معروف عن شهدى. ولكن النص يتعمد إيصال رسالة مفادها أنه ليس معنيًا بالتصوير الميكانيكى للحادث الشهير وأنه يتخذ منه ركيزة يتكئ عليها للوصول إلى فلسفة الصراع تلك.

عنف مجانى أم صراع على الهيمنة

ينهض النص على تبيان أن العنف الذى يمارس مع المعتقل السياسى ليس محض عنف مجانى يقوم به مجرد مجموعة العسكر السيكوباتيين الذين يقومون

بتعذيب السجين لأنهم يرون أنه مذنب أو أن هذا هو عملهم وأنهم فقط ينفذون الأوامر بطريقة آلية دون أن يعرفوا الفلسفة الكامنة وراء هذا العنف: "إنها معركة بين إرادتين. إرادتى أنا ... أو إرادة السجين، ولذلك لابد من قهره، إذلاله وكسر إرادته، لابد أن تكسر عينه. ثم بعد ذلك ترتاح، لأنه يصبح كالعجينة الطرية تشكلها كما تريد" (ص ٤٢). هكذا يشير الخطاب السردى ـ وبجلاء ـ إلى أن هذه المعركة لها فلسفتها وقوانينها، إذ يبتغى السجان امتلاك آليات الهيمنة والسيطرة (بتعبيرات ميشيل فوكو) وكسر أية إرادة للمقاومة لدى السجين. بل إن عبارة "يصبح كالعجينة الطرية تشكلها كما تريد" تبدو شديدة الدلالة فى هذا السياق، حيث نجد رغبة السجان لا تتوقف عند حدود التعذيب الجسدى، ولكنها تتعدى ذلك إلى قتل التاريخ الشخصى للسجين والوصول به إلى درجة الصفر المعرفية والثقافية والأيديولوجية، والسلوكية. فهى محاولة لتفريغ النفس البشرية ابتغاء إعادة تشكيلها وتكوينها حسب رؤية السجان. إننا هنا بإزاء ما يمكن تسميته بالقتل الرمزى (ذلك الذى يتجاوز العنف الرمزى لدى بيير بورديو). وهذا القتل الرمزى يعقبه ميلاد رمزى أيضًا. وهذه العملية من القتل والولادة، يبتغى السجان أن يقيمها على كل المستويات، ولكن يظل أمامه الجسد باقيًا، لا يمكن أن تطاله عمليات القتل والولادة هذه، ومن ثم فإن تعذيب الجسد، هنا، ليس فقط عقابًا على ما اقترفه من أفعال مناهضة للسلطة فيما قبل، بل أيضًا لتأبيه على عمليتى القتل والميلاد الرمزيتين، وكذلك يتواشج هذا التعذيب الجسدى مع فكرة التطهير القارة فى الوعى الدينى ؛ إذ يتم تعذيب الجسد ابتغاء تطهيره وتخليصه من الآثام التى ارتكبها، مثلما نجد فى عقاب الزانى فى الخطاب الإسلامى والذى يتم عن طريق جلد الجسد، كما يتماس أيضًا مع أحد المعتقدات والطقوس الشعبية الراسخة فى الموروث المصرى والتى يتم فيها ضرب الجسد وتعذيبه وصولا إلى محاولة إخراج العفاريت التى تسكنه ؛ فتصبح السياسة والثقافة والفكر، هنا، هى تلك العفاريت التى يحاول السجان إخراجها من جسد السجين حتى يعود إنسانًا سويًا خاليًا من عفريت الثقافة والرأى.

ولعل هذا هو ما جعل السجان (شوكت) ينهار بموت الرجل: "فقد ظل يصرخ فى رجاله أن يرفعوا الجثة، وهو يصر على أن الرجل مازال حيًا، وأنه يتحايل بالرقاد، كان مغيظًا بائسًا، يتلهف إلى رؤية الرجل وقد وقف من جديد، وكان يتلفت حوله غير مصدق أن وحوشه المدربين يتراجعون فزعين مذعورين خوفًا من جثة اكسبها الموت هيبة وحرمة" (ص ٥٦). إن هذا الذعر الذى يصيب السجان ليس سببه خرقه للقوانين والدستور، بل لكسره النظام العقابى الذى ينبنى على القتل الرمزى وليس المادى. ومن ثم فإن الرغبة العارمة لدى شوكت فى رؤية الرجل وقد وقف من جديد هى رغبة فى انصياعه من جديد للخطاب السلطوى. فقد رفض الرجل أن يصبح مثل العجينة واختار الموت على إعادة التشكيل. ومن هنا نرى الخوف من الجثة "التى اكسبها الموت هيبة"، فقد أدت هذه الجثة دورين متوازيين: الأول هو تحدى النظام العقابى القائم واختراق ثوابته (إذ لم تستجب لإرادة السجان وامتلكت إرادتها الخاصة ومن ثم استعارت من السجان الهيبة والاحترام المتصارع عليهما)، والثانى أن هذه الجثة قامت بفضح الخطاب برمته، ذلك الذى يدعى أنه يميت ويحى. كما فضحت كماله المزعوم وفككت مناطق قوته التى يراها فى ذاته ويحاول أن يوهم بها الآخرين. فتأتى الجثة لتكشف عن ثغرات هذا الخطاب وخوائه.

إننا أمام نص يصر على كشف فلسفة الخطاب العقابى القائم فى السجون بوصف الحياة داخله هى حياة أخرى غير تلك التى يحياها الشخص خارجه ولابد من أن يتم تأكيد هذا التحول بمظاهر مادية: "يبدأون الحياة الجديدة عراة كما ولدتهم أمهاتهم، إنهم يولدون من جديد، بملابس جديدة، ومظاهر جديدة"(ص ٤٣). إن فعل التعرى هنا لا يغدو مجانيًا بحال. إنه تأكيد على فعل الولادة الذى تكون فيه الرأس أشبه بصفحة بيضاء، يدون فيها ما هو مرغوب فيه فقط. ويصبح السجان هو القابلة التى تقوم بعملية الولادة وتستقبل الجنين وتلفه فى ملابس جديدة لتلقى به فى أتون الخطاب السائد، ذلك الذى يفرض قوانين القوة ويملك مفاتيحها. ولا يكون أمام المولود الجديد سوى الخضوع لهذه القوة

التى تحاول أن توهم بطبيعيتها وأنها الخيار الوحيد الذى لا يمكن للمولود أن يتحداه: "هؤلاء ناس ماتوا وانتقلوا إلى حياة أخرى هى حياة السجن، ولابد أن يتأكدوا بمظاهر مادية محسوسة من أنهم فى السجن، وأن هناك من هو أقوى منهم، وقادر على إخضاعهم، والبطش بهم فى أية لحظة" (ص ٤٣). ولعل اختيار السارد للزمن الذى تتم فيه العملية يؤكد هذا النزوع نحو إعادة التشكيل/ الميلاد: "كانت الليلة المحددة للعملية، هى ليلة رأس السنة فى الساعة الثانية عشرة بالضبط، وعندما تطفأ الأنوار إعلانًا بانتهاء السنة، وبداية عام جديد" (ص ٤٠). فرغم أنه من المعروف أن عملية قتل شهدى كانت فى شهر يونيو (راجع كتاب الجريمة للدكتور رفعت السعيد)، فإن المؤلف اختار زمنًا آخر يناسب رؤيته الفنية التى تسعى إلى استكناه فلسفة النظام العقابى. فنحن بإزاء زمن مفصلى يفصل بين عام يموت وآخر يولد، مما يتناسب مع تلك الحياة التى تنتهى والأخرى التى تبدأ.

النظام والديمومة

إن النظام العقابى، كخطاب، لكى يُكسب نفسه صفة الطبيعية والبديهية، يستخدم آليتين مهمتين. الأولى هى آلية تشويه السجين بحيث يسبغ عليه صفة الخارج عن القانون والأعراف الاجتماعية والثقافية فى حين يسكت هذا النظام عن إعلان الخطاب المضاد وهو خطاب السجين، بل إنه يحاول أن يطمر هذا الخطاب المضاد تمامًا. فنجد زهدى يقول: "وبينما الناس أمثال هؤلاء السياسيين المثقفين، يحتفلون ويشربون الأنخاب لأنهم جميعًا كفرة يشربون الخمر" (ص٤٠). ولنتأمل هذا الخطاب اللغوى الذى يصدره لنا زهدى كممثل للنظام العقابى، إذ يبدأ الجملة بوصف هؤلاء المساجين بأنهم من السياسيين المثقفين ثم يسكت تمامًا عن توجهاتهم السياسية أو الثقافية أيًا كانت، ثم يصفهم بأنهم يشربون الأنخاب، فيؤسس علاقة ارتباطية - غير صحيحة فى كثير من الأحايين - بين السياسى أو المثقف وبين شرب الأنخاب. وهذه العلاقة الارتباطية لا تنسحب فقط على هذا العدد المحدد من المساجين، ولكنه يشمل، أيضًا، كل من له علاقة

ـ ماضيًا أو مستقبلاً ـ بالسياسة أو الثقافة. ثم نجده يختم بقوله: "لأنهم جميعًا كفرة يشربون الخمر" ومن ثم يصدر حكمه الدينى ـ ويجب أن نلحظ الخلط المتعمد بين السياسى والدينى ـ على كل من يمارس العمل السياسى والثقافى، ذلك العمل الذى يهدد رسوخ النظام العقابى، وبحيث تتم المساواة بين العقاب السياسى والعقاب الإلهى فيصير السجان أشبه بيد الله التى يبطش بها، يقول: "حتى فى المعتقل الذى أعدَّه ربنا سبحانه وتعالى للكافرين المذنبين، هل وعدهم بالمعاملة الحسنة. هل قرأت وصف ما يلاقونه من عذاب، وأسياخ محمية ونيران تشويهم، إذن لماذا نخدع أنفسنا، ونقول إن المساجين يجب أن يعاملوا معاملة إنسانية" (ص ٥٩). إن النظام العقابى هنا ـ ممثلاً فى زهدى ـ يتلاعب بالخطاب الدينى تمامًا عبر تلاعبه بالألفاظ، حيث حذف دال جهنم أو النار أو أيًا من الدوال التى أتى ذكرها فى النصوص الدينية كافة وجاء بدال "المعتقل" الذى لم يذكره النص الدينى إطلاقًا. ثم يستطرد فى وصف ما يحدث داخل جهنم/ المعتقل السماوى كى يكتسب مشروعية وجود المعتقل الدنيوى/ جهنم الدنيوية التى يجب أن يقابلها جنة دنيوية أعدت للذين خضعوا وآمنوا بطبيعة النظام وبطشه.

وإلى جانب هذا التشويه الدينى نجد تشويهًا آخر ولكنه يأتى من الناحية الاجتماعية والعرفية والتى تمتزج مع الدينى فى الوقت ذاته: "وكان الرجل عضوًا بارزًا فى اللجنة المركزية للتنظيم الشيوعى (...) الذى يدعو إلى الكفر والإلحاد والفوضوية وينشر دعوة الإباحية التى تسمح بتبادل الأزواج لزوجاتهم، وتبيح للرجل أن يقفز فوق أية امرأة أينما شاء فى الطريق العام، أو فى حديقة عامة" (ص ٥٩). إن زهدى ـ وخطابه ـ يحاول أن يجعل من الفصيل الشيوعى (وأى فصيل سياسى آخر يحاول أن يثبت وجوده السياسى ويتحدى ديمومة النظام) فصيلاً خطرًا على المجتمع سواء على المستوى القيمى أو السلوكى. ومن ثم، يصبح عزله أمرًا لازمًا لحماية المجتمع من هؤلاء الخطرين. فهو لا يكتفى بتلويث شرفهم وسمعتهم والطعن فى دينهم، ولكنه ينزع نحو إرهاب المجتمع بهم، كى

يتدثر بثياب حامى المجتمع، ومن ثم يؤكد على أهمية وجوده بشكل دائم حتى يحمى المجتمع ونساءه من أى خطرين آخرين فى المستقبل.

الآلية الثانية التى يتستخدمها النظام العقابى أنه يسبغ على نفسه صفة المعالج الرحيم، فرغم كفر وعربدة وخطورة السجين السياسى المثقف، فإن السجان، حال احتجازه واعتقاله، لا يقوم بتعذيبه من أجل التعذيب ذاته أو العقاب، بل يعذبه حتى يخلصه من الآلام النفسية التى يمكن أن تصيبه. فتعذيب المسجون واعتقاله ينبنى على غرضين مهمين: أولهما حماية المجتمع من هذا الشخص الخطر، وثانيهما علاج هذا السياسى الذى أصابه مس من الجنون: "كل واحد يظن أنه زعيم كبير، ولابد من ضرب هذا الوهم، وإذا لم تضربه فورًا، وتخلصه منه، فسوف يتعذب نفسيًا عذابًا بطيئًا لا رحمة فيه، سيصبح كالمجنون تمامًا، يجلس على خازوق، ويتصور أنه بطل، لذلك لا تظن أن ما نفعله قسوة، أبدًا (ص ٤٣).

إن النظام العقابى الذى يدعى أنه لا يعذب السجين قدر ما يحميه من الجنون، هو الذى يصنع هذا الجنون. بل يصنعه عبر هذا الأداء اللغوى بالفعل، فالإيهام بأن السجين السياسى إذا لم يعذب سيصيبه الجنون، يداعب الخوف الجمعى من المجانين الذين يفضل المجتمع إبعادهم واحتجازهم فى أماكن بعيدة. (راجع ما طرحه فوكو فى هذا السياق عن الجنون فى كتابه "مولد العيادة".) ومن ثم، فإن التعذيب البدنى يصبح ضرورة حتى لا يتحول السجين إلى مصدر خطورة مزدوجة على المجتمع: الكفر والجنون.

المثقف والسلطة

إن كان غانم قد طرح فى نصه نموذجًا للمثقف المقاوم ممثلاً فى شخصية الضحية الذى قتل أثناء تعذيبه فى المعتقل، فإنه فى المقابل يطرح نموذجًا آخر للمثقف الذى يعد جزءًا من "الأجهزة الأيديولوجية للدولة" ـ على حد تعبير ألتوسير ـ وهو ذلك المثقف الذى يكرس خطاب السلطة ويساهم فى تأبيده دون

أدنى نزوع نحو مقاومة أو مناهضة هذا الخطاب. وهذا المثقف ينقسم إلى نمطين داخل السرد. الأول يمثله السارد الذى يعمل أديبًا، وهو نموذج للمثقف الصامت، الخائف، وغير القادر على التفوه برأيه، فيدع الأمور تمر دون أن يتدخل لتغيير مسارها ولو بمجرد محاولة فاشلة. إنه المثقف السلبى الذى يساهم، بسلبيته، فى تأكيد ديمومة خطاب السلطة: "الذى أواجهه الآن بمنتهى البساطة، هو أن الرجل صاحب المبدأ يقتلونه فى هذا البلد الذى أعيش فيه بصفتى كاتبًا ثم أسمع تفاصيل قصة قتله، فأخاف ولا أجرؤ على أن أزعق بأعلى صوتى، وأن أعمل بكل قواى لأواجه الجريمة وأطارد المجرمين" (ص ٣٨). إن السارد، هنا، يواجه ذاته بحقيقتها وإنه بعيد تمامًا عن أن يكون المثقف العضوى ـ بتعبير جرامشى ـ الذى يهتم بقضايا مجتمعه، فهو يكتفى بكونه أديبًا يكتب القصص والروايات، بل يكاد يكون المثقف الضد لذلك النموذج الذى طرحه إدوارد سعيد للمثقف الذى يواجه السلطة بحقيقة أفعالها.

النمط الثانى للمثقف الذى يعد بمثابة الداعم للأجهزة الأيديولوجية للدولة هو نمط المثقف الخائن لأفكاره ومبادئه وتاريخه ورفاقه، والذى يلتحق بالسلطة وأجهزتها بشكل سافر، والذين استخدمتهم السلطة بديلاً عن زهدى الذى أدى دوره فى خدمة أيديولوجيا السلطة وخطابها ولم يعد لديه جديد يقدمه، ومن ثم فإنها تزيحه وتستقدم المثقف الخائن ليؤدى دورًا فى التكتيك الجديد الذى تستخدمه داخل الإستراتيجية نفسها. ولعله من بلاغة السرد ـ بتعبير دكتور محمد عبد المطلب ـ أن تأتى إدانة هذا النمط من زهدى نفسه كخادم سابق للسلطة: "بماذا تفسر خروج هؤلاء الذين اتهمناهم بالتخريب والتدمير والإرهاب والهدم، بماذا تفسر إعطاءهم المناصب والمراكز... بماذا تفسر إنهم يهللون لنفس السلطة التى اعتقلتهم..." (ص ٦٦)، كما يتساءل زهدى أيضًا: "ولماذا لم يضربوا عن المناصب.. كما أضربوا عن الطعام الذى أرسله لهم أهلهم.. لماذا قالوا لا نأكل هذا الطعام لأنه لحم القتيل ودمه.. ولم يقولوا لا نقعد على هذا المنصب أو ذاك.. لأنه عظام صاحبنا القتيل" (ص ٦٦). إن السرد هنا جعل من حدث قتل

الضحية حادثًا رمزيًا كاشفًا للكثير من المسكوت عنه وفاضحًا للواقع السياسى والثقافى المصرى ولم يحصره فى منطقة الحدث الواقعى المعروف رغم أنه اشتمل عليه، ولكنه ـ حال تعاطيه مع هذا الحدث ـ وسع من جوانبه الواقعية التى تبدو ضيقة، واستطاع أن يصل بالحدث إلى آفاق فلسفية، عبر الحفر عن الطبقات الخبيئة تحته والتى تحركه بشكل يبدو خفيًا.

"أوان القطاف".. الواقعية التسجيلية

تتبنى رواية "أوان القطاف" للروائى محمود الوردانى على ثلاثة فصول، يتكون كل فصل منها من ست فواصل سردية. هذه الفواصل الستة تتكرر فى الفصول كلها، إذ تتنامى كل فاصلة بشكل منفرد عبر الفصول، وكل فاصلة تتعاطى مع أحداث متغايرة عن الأخرى، ولكنها جميعًا تساهم فى تشكيل الرؤية الكلية للسارد. إذا تفحصنا العمل سنجد أن الفاصلة رقم ١ لا ترتبط بأية علائق مباشرة على مستوى الأحداث أو الشخصيات أو الزمن مع الفاصلة رقم ٢ أو ٣ أو ما تبعهما داخل الفصل ذاته. ولكن الفاصلة ١ هذه تأتى تتمتها وتناميها فى الفاصلة ١ من الفصل الثانى، والفاصلة ١ من الفصل الثالث، وهكذا مع بقية الفواصل. وتتنوع هذه الفواصل بين الواقعية والرومانسية والواقعية السحرية، وتأتى الفاصلة رقم ٥ لتتعاطى مع حادث قتل شهدى عطية. وهذه الفاصلة سنركز عليها فى هذا البحث، دون أن نغفل أن ذلك يعد إخلالاً بالطبيعة الكلية للنص الذى يجب أن يقرأ فى إطار تشابك أجزائه وتضامها فى بناء رؤية العالم لدى الكاتب، ولكننا مضطرون للتعاطى مع هذه الفاصلة وحدها نظرًا لطبيعة هذا البحث الذى يركز على طرائق اشتغال النص على إنتاج هذا الحدث الواقعى.

وثائقية السرد:

يصدر الوردانى الفاصلة السردية الخاصة بواقعة قتل شهدى بمقطع دال على التوجه التقنى الذى سيتبناه داخل هذا المبحث. وهذا المقطع عبارة عن النعى الذى نشرته أسرة شهدى فى الأهرام بتاريخ ٢٠ يونيو ١٩٦٠ (راجع كتاب

"الجريمة" لرفعت السعيد). وإن كان المؤلف قد غير التاريخ الخاص بالنعى، إذ سنجد أسفل النعى "الأهرام ٢٠/ ٥/ ١٩٦٠" (ص ٢٩). ويبدو أن هذا محض خطأ طباعى أو ما شابه. على أية حال فإن وضع هذا النعى _بنصه _كتصدير للنص السردى يبدو شديد الدلالة على النزوع نحو نوع من الوثائقية التسجيلية، خصوصًا أن هذا الخط السردى (أعنى الفاصلة ٥ المرتبطة بشهدى) ستعتمد مرة ثانية على وثيقة أخرى، وهى عبارة عن خطاب رسمى من قائد ليمان أبى زعبل إلى مدير الطب الشرعى "بخصوص استلام جثة متوفى" (ص ١٤٤). مثل هذه الوثائق تعد إعلامًا عن الإسلوب السردى الذى يتبناه النص وهو ما أسميته "الواقعية التسجيلية". وعلى هذا الأساس لن يكون من المستغرب ظهور أسماء الشخصيات الحقيقية سواء على مستوى السجانين أو المسجونين. فسنجد من الطائفة الأولى "الصاغ حسن منير مأمور السجن الهمجى" (ص ٣٠) وكذلك "الحلوانى مأمور سجن الحضرة" (ص ٣٢)، وأيضًا اللواء همت:"كان معنى حضور اللواء إسماعيل همت مدير مصلحة السجون بنفسه أنهم سينالون طريحة مرعبة" (ص ٣٧)، وكذلك عبد اللطيف رشدى. ومن الطائفة الثانية سنجد نور سليمان وسعد عبد المتعال وفؤاد مرسى وفريد حداد ومحمد منير موافى وكلها أسماء معروفة لناشطين يساريين تم اعتقالهم وتعذيبهم. هذا التعاطى الواقعى الذى يكاد يكون حرفيًا لا يخلو من دلالة فهو - أولاً - محاولة للتأريخ والتوثيق لهذا الحدث، ومن ثم فإن النص لا يخلو من الطابع المعلوماتى. أما الدلالة الثانية، فهى أن النص ينطلق - فى هذا الخط السردى - إلى هدف محدد وهو تخليد الضحايا وتعويضهم عن الظلم الذى لحق بهم، وفى الوقت ذاته فضح الجلادين. ولكنه ليس فضحًا لخفايا الخطاب كما رأينا عند غانم، بل فضح لنظام سياسى محدد أو لبعض ممارساته، وكذا فضح شخوص الجلادين. وهذا الفضح أقرب إلى ما يعرف فى الممارسات الشعبية بـ "التجريس".

النص، إذن، يتخذ من الحدث، ومن ثم الصراع بين المنظمات الشيوعية المختلفة والنظام الناصرى على اختلاف قوة الصراع وضعفه من وقت لآخر ومن

منظمة لأخرى، مركزًا له محاولاً الإحاطة بها وانتقاء النماذج الدالة فى تاريخ هذا الصراع. ومن ثم فإننا بصدد نص يؤرخ - سرديًا - لتلك العلاقة المريكة، حتى إنه يؤرخ لحفلات الاستقبال التى تمت بالأوردى: "من قبل افتتحنا نحن - قضية فؤاد مرسى - حفل الاستقبال الأول بالأوردى فى ١٧ نوفمبر ١٩٥٩" (ص ٣٠). أما الاستقبال الثانى فقد "أقيم بعد يومين فقط واستقبل الليمان مائتين آخرين من تنظيمات وقضايا مختلفة" (ص ٣٠)، فى حين أن السارد لا يغفل حفل الاستقبال "الذى شهد اغتيال طبيب شبرا الوسيم فريد حداد على يد الجلادين الذين انهالوا عليه وهو مقيد بالعصى والقوايش حتى لفظ أنفاسه" (ص ٣٠). أما اليوزباشى الوطنى محمد منير موافى "فقد عملوا له استقبالاً خاصًا بعد خروجه من السجن الحربى وضربوه وحده فى الليل حتى أصيب بلوثة" (ص ٣١). هكذا يقوم السارد بتعداد حفلات التعذيب التى حدثت فى هذا الليمان قبل حادث شهدى، فنحن أمام سارد لا يتوقف عند حدود البؤرة السردية كحلقة داخل التاريخ القمعى للسلطة الناصرية. ولذلك فإن تعاطيه معها يستدعى بالضرورة ما سبقها من حلقات حتى يصل إليها: "يبدو أن هذا هو حفل الاستقبال الخامس، إلا أن الاستعداد له كان مختلفًا، يبدو أن سيكون حفلاً ضخمًا يليق بشهدى ومجموعته" (ص ٣١). وهكذا يقدم لنا السرد دوافعه فى تبئير الحفل الذى شهد مقتل شهدى وليس ما سبقه من حفلات استقبال (قضية فؤاد مرسى، حفل فؤاد حداد، حفل منير موافى)، وذلك باعتبار هذا الحفل مختلفًا وضخمًا يليق بشهدى ومجموعته، ومن ثم فإن الحفل يليق أيضًا بأن يتحول إلى بؤرة السرد.

تعدد الرواة أو التحقيق السردى

على مدار الخط السردى لن نجد ساردًا واحدًا أو راويًا عليمًا يسرد علينا الأحداث. بل اعتمد النص على تقنية تعدد الرواة، إذ يسرد كل شخص الحدث من موقع مغاير للموقع الذى يقف فيه غيره من الرواة ساردًا بضمير المتكلم

باستثناء روكسانا التى لا تقوم بالسرد بنفسها، بل نجد راويًا عليمًا يقوم بالسرد نيابة عنها. واعتماد السرد على هذه التعددية فى الرواة واختلاف مواقعهم ورؤيتهم للحدث من زوايا متمايزة يشبه إلى حد بعيد "التحقيق الصحفى" الذى يستعير المؤلف آلياته إلى حقل السرد صانعًا تحقيقه السردى لمعرفة الأحداث من أكثر من وجهة نظر، بحيث يصبح كل راوٍ أشبه بكاميرا تصور الحدث من زاوية مختلفة ومن زمن مختلف. فبعضهم يصور ما قبل حفل الاستقبال، وبعضهم يصور وقائع التعذيب، والآخر يصور ما بعد الموت. فنجد "عبد الحميد هريدى" يسرد وقائع استعداد الليمان لهذا الحفل: "عندما قاموا صباح اليوم بإخلاء عنبرنا، عنبر ٢ وتوزيعنا على العنابر الأخرى، تأكدنا أنهم خصصوا عنبر ٢ للقادمين الجدد. فى الليلة الماضية، ناقشنا الموقف، وكانت كل الشواهد تشير إلى أنهم المتهمون فى قضية شهدى بالأسكندرية" (ص ٣٠). هكذا يقدم لنا هريدى منظورًا أوليًا للحدث المبأر، وذلك من خلال المكان المركزى فى السرد (الأوردى)، وكيف يتم تمهيده للاستقبال. كما يقدم ما كان يدور بين المعتقلين القدامى. أما نور سليمان، فيقدم لنا منظورًا آخر "كان من نصيبى أن أصعد مع شهدى فى نفس اللورى.. وعندما تحرك الركب، مضينا نثرثر حول هذه الترحيلة المفاجئة" (ص ٣٢). ثم يمضى نور فى سرد تفاصيل ما حدث أثناء الرحلة (الترحيلة) من سجن الحضرة بالأسكندرية إلى أوردى أبوزعبل، ساردًا النقاش الذى حدث بينه وبين شهدى، فاستطاع المؤلف من خلال نور أن يوضح للقارئ مواقف شهدى ورؤاه السياسية. وإذا كان نور شريكًا لشهدى فى نفس اللورى، فإن سعد عبد المتعال يسرد علينا من موضع مغاير "لم يكن شهدى معنا فى نفس العربة، وكان رأيه مهمًا فى توقع ما سوف يجرى لنا. اتفقت مع الزملاء أن نتحين الفرصة لاصطياده ما إن يتوقف ركبنا" (ص ٨٤). إن كاميرا بهذه التنقلات من مكان لآخر، لا تسرد الحدث بشكل خطى، بقدر ما تعتمد على أسلوب التقطيع السينمائى، فتنقل الأحداث للقارئ من أكثر من منظور. فسنجد أيضًا إبراهيم الشهاوى يسرد مرحلة أخرى من التنامى السردى "تلقينا نحن الثلاثة الذين كنا

نجلس متجاورين أمرًا بالجرى، كان كل منا حاملاً حقيبته، وبدا شهدى الذى كان أطولنا فى أقصى اليمين عملاقًا تسبقنا خطواته فى النار الموقدة" (ص ٨٦). فالشهاوى هو أكثر الرواة قدرة على السرد عما حدث من تعذيب باعتباره الأكثر التصاقًا بشهدى، إذ كان من ضمن الثلاثة المتجاوين المقيدين مع بعضهم البعض، ومن ثم فإن رؤيته واجبة الحضور داخل النص باعتباره يقدم منظورًا مهمًا لا يمكن تغييبه، وهو حفلة التعذيب ذاتها. أما ما بعد الموت فإن كاميرا بدر الرفاعى هى التى تقوم بتصويره "كنت أنا بالتحديد أول من رآه بعد أن أجهزوا عليه، كنت فى عنبر ٣ الذى نقلنا إليه قبل قتل شهدى بيوم واحد عندما سمعت صوت ارتطام جسم على الأرض، وأسرعت إلى النظارة المحفورة على الباب" (ص ١٤٥).

أما روكسانا فإنها الشخصية الوحيدة التى لم تقم بالسرد بضمير الأنا، إذ يقوم السارد العليم بالحكى عنها بوصفها ليست مشاركة فى الحدث من داخله. ومن ثم فإن هذا السارد العليم يقوم بسرد أثر الأحداث عليها، فيضفى عليها طابعًا مرآويًا، ولكنها ليست المرآة الجامدة، بل تلك المرآة المتفاعلة والمتأثرة بكل حدث من أحداث السرد.

وهكذا فإن الروايتين رغم اشتراكهما فى التعاطى السردى مع حدث واقعى بعينه، فإنهما يسلكان طرائق متغايرة، إذ يمارس كل نص اشتغاله المائز على هذا الحدث، ومن ثم فإن الحدث لا يبدو كشىء ثابت ولكنه متحرك عبر إعادات تشغيله من نص لآخر، فيبدو كل نص كما لو كان يعيد خلقه بطريقة خاصة، مضيفًا عليه أبعادًا جديدة.

السجن فى الخارج

قراءة فى كتاب

" أيام لم تكن معه عبد الرحمن الابنودى فى السجن "

لعطيات الابنودى

سيد محمود

تنطلق هذه القراءة من فرضية رئيسية وهى النظر إلى كتاب عطيات الأبنودى " أيام لم تكن معه... ايام عبد الرحمن الأبنودى فى السجن " للمخرجة التسجيلية البارزة عطيات الأبنودى باعتباره أحد نصوص المذكرات التى ترقى لمستوى السيرة الذاتية. وهى وإن بدت فى القراءة الاولى نوع من التاريخ الفردى إلا أنها تتصل بالتاريخ العام فى منطقة التماس التى تتجاوب فيها كل ألوان الكتابة خلال تفاعل الذات والموضوع، الأمر الذى يجعلها فى صفحات كثيرة عملاً أدبيًا وتاريخيًا معًا. وتلك المنطقة تجعل لسيرة عطيات الأبنودى مكانة متميزة بوصفها شهادة فردية ذات دلالة هامة فى الكشف عن تجربة فنانة كانت زوجة لأحد أبرز الشعراء الذين اعتقلوا بتهمة الانتماء لأحد التنظيمات الشيوعية فى لحظة حاسمة من تاريخنا تقع ما بين اكتوبر ١٩٦٦ ومارس ١٩٦٧ ولأسباب فنية أضافت للمذكرات بضع صفحات من تداعى الذاكرة تتعلق بظروف نشأتها وتجربة وصولها للقاهرة ومعلومات عن الحياة التى عاشتها قبل الارتباط بزوجها

الشاعر بغرض الربط بين الأحداث أو للتعريف بالشخوص من خلال عودة قصيرة إلى تاريخ ما قبل هذه التجربة بسنوات .

فرادة النص

تكشف المذكرات عن أشكال الحياة خارج السجن وهو أمر يميزها عن النصوص المندرجة فى السياق الذى تعالجه الندوة التى كرست بكاملها لتناول الحياة داخل السجن ودونها سياسيون ومبدعون ومفكرون ذاقوا مراراتها، بينما لا نجد بين أيدينا - فى حدود معلوماتى - سوى هذا النص الفريد ليكشف عن أنماط حياة أسر المعتقلين فى الخارج على نحو يجعلهم أيضًا " سجناء ".

وجانب كبير من تفرد النص يرتبط كذلك بالفضاءات التى يتحرك فيها أبطاله، فهى فضاءات منتجة للثقافة وصانعة لها مثل (مسارح الدولة / هيئات النشر / المؤسسات الصحفية ووسائل الإعلام الحكومية)، ومن ثم يمكن قراءته كنص كاشف عن طبيعة علاقات الهيمنة داخل المؤسسات التى تسمى بمؤسسات " السلطة الناعمة " فى إشارة إلى مؤسسات صناعة الإعلام والثقافة وهى مؤسسات لم تكن خالية من التناقضات حتى فى أشكال إدارتها لطبيعة علاقة الدولة بالمثقفين وبالشيوعين على وجه التحديد. وهو كاشف كذلك عن طبيعة الجدل السياسى القائم خارج الدولة بشأن الخلاف بين أداءات الأنظمة التى ادعت انتسابها للاشتراكية وكذلك الإشارة إلى انعكاساته داخل الحركة الشيوعية المصرية بل وداخل أجهزة الدولة الأمنية ذاتها (اتهام تنظيم الزوج بأنه تنظيم صينى) وفى السياق ثمة إشارات كثيرة لتناقضات أجهزة الدولة فى معالجة القضية (حين تقارن بين أداء رئيس التلفزيون ورئيس الإذاعة (منع أوبريت لسيد حجاب بعنوان "الجرجاوية " والسماح بإذاعة أغنيات الأبنودى فى الإذاعة) ولا تغيب فى الكتاب نبرة الإدانة الخفية أو الدهشة من وجود بعض الشيوعيين فى مراكز صنع القرار داخل السلطة بينما يوجد آخرون فى السجن وإن كانت تزكى عبر انتصارها لشخص طاهر عبد الحكيم وممارسته الرأى

الذى ينتقد قرار حل الحزب الشيوعى والتعاون مع نظام عبد الناصر حين يرفض الكاتب اللجوء لوساطة محمود أمين العالم للإفراج عن المعتلقين (٢١٢) وإن كانت تعرض لوجهة نظر المتعاونين مع المؤسسة الناصرية ممثلة فى رأى زهد العدوى (ص ٢٢٨)

الجدل بين التاريخى والأدبى فى النص

يمكن قراءة النص فى مستوى يتعلق بطبيعته النصية حيث ينبنى الأدبى فيه بواسطة التاريخى على عكس نصوص معروفة فى الأدب العربى ومنها نصوص سيرية لطه حسين والمغربى محمد شكرى وجبرا إبراهيم جبرا التى ينبنى فيها التاريخى بواسطة الأدبى ويتم تقديم المغزى العام بواسطة " أمثولة خاصة "

والملاحظات التى تشير اليها دراسة جابر عصفور حول السيرة الذاتية فى كتابه:" زمن الرواية " تقدم لنا فى هذه الورقة مدخلا للقراءة يؤكد أن العلاقة بين الأدبى الخالص والتاريخى الخالص فى " أيام لم تكن معه " هى نوع من العلاقة المتبادلة بين الوظيفة الأدبية الجمالية والوظيفة الإشارية وان كانت تميل لتأدية الوظيفة الإشارية حيث ينحاز النص إلى طرف التحقيق faction وليس التخييل أو fiction بحكم طبيعته التسجيلية معتمداً على أرشيف الذاكرة اليقظة التى لا تتردد فى العودة إلى الوثائق الخارجية أو اللجوء إلى عمليات التحقيق التى تحدد لهذه السيرة صدقها ـ من وجهة نظر كاتبها ـ فى الإشارة إلى عالمها الخارجى أو ما يسمى بـ" الميثاق المرجعى " .

الوسيط الفنى ودلالة توقيت الكتابة

أول ما يلفت النظر كون المخرجة السينمائية الكبيرة التى ارتبط حضورها فى الحياة العامة بوسيط فنى آخر هو السينما التسجيلية تلجأ للكتابة وليس الكاميرا كخيار فنى يمكنها من أن تستعيد فى الكتاب بعض ماضيها فى لحظة تسميها " مواسم الغفران " وهى اللحظة التى تعرفها بأنها: (تلك التى يصلها

الإنسان مع نفسه بعد أن يشرف على سنواته الستين ص ٥) ومن ثم فهى ترى فى نشر المذكرات وسيلة للكشف عن الذات، كانت بحاجة اليها " .

ولاشك أن اللحظة المتوترة التى اختارتها للكتابة كانت حاسمة فى حياتها، فهى لحظة معرفية جذرية تسمح بالتعرف والمواجهة فى آن واحد، بالمعنى الذى تحدث عنه الدكتور جابر عصفور لافتًا إلى أن التعرف الموجود فى مثل هذا النوع من الكتابة هو شكل من أشكال مواجهة الوعى نفسه واختبار قدرته على أن يجتلى ذاته، فالأنا تأتى إلى الكتابة مدفوعة برغبتها فى تأمل ذاكرتها كما لو كانت تتأمل حضورها فى مرآة منقسمة إلى ثلاث ذوات: ذات فاعلة للتأمل، وذات منفعلة به، وذات موضوع هى مفعول لنفسها .

وفى الفعل الجذرى للتعرف يضطر الوعى إلى مواجهة نفسه ليستعيد توزانه والعلاقة بين الوعى والذاكرة فى هذه اللحظة الحدية التى تتوالد عنها السيرة الذاتية هى العلاقة بين الوعى وموضوعه وليس من الضرورى أن يكون الماضى المستعاد فى الذاكرة أو بواسطتها هو " الفردوس المفقود " ويعنى ذلك أن الماضى فى الكتاب تتعدد أدواره وتتنوع، دون أن يوقف هذا التنوع من تصاعد الميل إلى ما يمكن تسميته ب" التطهر بالبوح "

وإذا بدأنا بالعنوان لا تغيب عن فطنة القارىء رغبة الكاتبة فى اللعب على دلالة العنوان الذى اختارته لكتابها وهو يذكر فورًا بكتاب السورية كوليت خورى الشهير عن تجربتها مع الشاعر الراحل نزار قبانى والذى حمل عنوان " أيام معه " وصدر نهاية الخمسينيات لكنها تريد لكتابها أن يشير إلى أيامها مع شاعرنا وأيامها التى لم تكن معه وتسمح المقارنة بين الحالين بتفسير الجانب الرومانسى فى الكتاب والذى يتجلى فى العودة إلى نصوص لرسائل متبادلة بين الشاعر وزوجته التى تلجأ لكتابة رسائل جديدة أو قراءة رسائل قديمة كآلية لتعويض الفقد والغياب " ص ١٨٠ وص ١٩٣ على سبيل المثال، أو ابتكار اسم جديد لها يربطها به للأبد (١٧٣) (تقول: أفضل أن يذكر اسمك للأبد وأن يكون موجودًا بوجودى).

الكتابة بقوة اليوميات

ولما كانت حدود النوع أو الجنس الأدبى فى فن السيرة الذاتية تقبل دخول ألوان متعددة من الكتابة تكشف عن مرونة هذا الفن وعدم انغلاقه على حدود تجنيس صارمة فيمكن النظر إلى نص كتاب عطيات الأبنودى كأحد النصوص " عبر النوعية " المهمة حيث تتداخل أنواع وأجناس أدبية وفنية، فالكتاب ينطلق من بنية مركزية قوامها "اليوميات " التى دونتها الأبنودى خلال فترة اعتقال زوجها السابق لتغطى الفترة من ٢٣ اكتوبر ١٩٦٦ وحتى ١٢ مارس ١٩٦٧ يوم الافراج عنه مع زملائه

واليوميات بطبيعتها يمكن أن تكون مملة لكن الشرائح التى تؤخذ منها كما يقول آندريه موروا فى كتابه عن " فن التراجم والسيرة الذاتية " تدخلها فى نسيج عضوى يعطيها مصداقية ملحوظة وهذا ما فعلته الأبنودى حيث تبدو مع اعتمادها على وقائع تاريخية وشخوص معروفة آلية فعالة لمواجهة النسيان.

والملاحظ فى الكتاب أن اليوميات القصيرة التى اعتمدتها الكاتبة أبقت فى النص على جمال تفاصيل الحياة اليومية على الرغم من سذاجتها فى بعض الأحيان لكنها السذاجة التى تمنحها قوة الحياة وتعطيها قيمتها كمصدر لمعلومات مهمة تفتقد غالبًا فى الكتابات التى تهمل تلك التفاصيل الموجودة فى يوميات عطيات الأبنودى ويمكن تقسيمها إلى عدة مستويات:

- المستوى الشخصى

يقوم على تسجيل تفاصيل علاقة الحب التى كانت قائمة بين الطرفين وهو مستوى لا تغيب عنه رغبة الكاتبة فى إبداء رأيها فى شأن أحداث وتفاعلات سياسية عاشتها خلال فترة الكتاب أو فى حركات فنية وسينمائية انخرطت فيها أو حتى فى اشخاص معاصرين لها (هناك رأى سلبى لافت فى شخص بهاء طاهر الذى توصف مواقفه بالمحافظة فى مقابل رأى ايجابى فى الراحل طاهر عبد الحكيم)

وفى هذا المستوى تتخلق صور جديدة لشخصيات معروفة فى الحياة الأدبية مثل يحيى الطاهر عبد الله الذى يبدو فى صورة "الشبح الأسطورى " الذى يحمله الأمن مسؤلية التنظيم وعلى امتداد صفحات الكتاب تغذى هذه الصورة بوسائل مختلفة وبالتوزاى معها تتشكل صورة أسطورية إضافية لعشرات الصور المعروفة عن المطرب عبد الحليم حافظ (ص ١٥٠) الذى يبدو مثاليًا فى سلوكه معها عبر رغبته فى تقديم مختلف أشكال الدعم لصديقه المعتقل

● المستوى العام

يتضمن هذا المستوى رصدًا لمحاولات بذلتها الكاتبة ومجموعة من أصدقائها وزوجات بقية المعتقلين وأسرهم لتكوين رأى عام داعم لقضيتهم بغرض الإفراج عنهم (بداية من كتابة البرقيات لسارتر وسيمون دى بوفوار قبيل زيارتهما الشهيرة لمصر والتى لعبت دورًا رئيسيًا فى الافراج عن المعتلقين) وتكوين لجان أسرية أو حملات الدعم المعنوى للاهالى وتدبير نفقات التعايش إلى جانب الكشف عن آليات تجاوز الحظر الرقابى المفروض فى الصحافة (نموذج قراءة الكاتبة لمقالات طاهر عبد الحكيم عن وصفى التل وتناول قيمة الشعراء فى مجتماعتهم أو تفسيرها للقاءات التلفزيونية التى ظهر فيها محمد رشدى وهو يتحدث عن شعر الأبنودى)

● المستوى المعلوماتى

يجعل هذا المستوى من اليوميات بحد ذاتها مصدرًا لتقديم معلومات عن طبيعة الحياة فى مصر وبسبب خلفية الكاتبة ومرجعياتها السينمائية، التى تجعلها تفكر بالصورة فهى تقدم صورًا تفصيلية خلال صفحات الكتاب لشكل شوارع القاهرة خلال تلك الفترة " وفاترينات " المحال التجارية وما يعرض فيها من سلع بل وأسعارها بطريقة دقيقة.(مكواة كهربائية بخمسة جنيهات ونصف اشترتها من محلات شاهر سنتريللك)

وفى جانب من جوانبها تكشف المذكرات عن طبيعة الوعى الأدبى والفنى السائد فى مصر زمن كتابة تلك اليوميات من حيث قدرته أو عدم قدرته على

النفاذ المؤثر إلى اللا وعى الذاتى للكتابة لا سيما لدى الأفراد الذين لا يحسبون على الأدب (والكاتبة واحدة منهم) بحكم وظائفهم الاجتماعية أو أدوارهم السياسية، ففى الكتاب يمكن التعرف على نوعية الكتب التى كان يقرأها فنانو وكتاب هذا الجيل (أعمال جاك بريفيه وبيكتب وبريخت والبير كامى وزوربا وحسين فوزى) وكذلك المسلسلات التلفزيونية والأفلام التى كانت معروضة فى مصر آنذاك ومنها (بياع الخواتم لفيروز أو معبودة الجماهير لعبد الحليم وشادية والسمان والخريف أو الأفلام الأجنبية ومنها " العزل " لديرك بورجارد واجازة غرامية لاودرى هيبورن وغيرها من الأفلام).

ويمكن القول إن الكاتبة كانت تهيئ نفسها خلال فترة تدوين اليوميات لتكوين ذائقة فنية لعلها قادتها بعد ذلك إلى دراسة السينما ثم احترافها والتميز فيها، كذلك تشير الحوارات التى أدارتها الكاتبة مع زملاء وأصدقاء أو أديرت فى بيتها بشأن أدباء عالمين مثل سارتر إلى ما كان للأفكار الوجودية وللماركسية من هيمنة وسلطة على ثقافة هذا الجيل وفى مقابل ذلك وجود إشارات واضحة إلى مسعى رسمى وشعبى ونخبوى لاكتشاف منابع السحر فى التراث الشعبى الذى كانت أغنيات الأبنودى وسيد حجاب تنهل منه بقوة خلال تلك الفترة.

وتشير اليوميات كذلك إلى ولع الكاتبة بالتوثيق والتسجيل من خلال الحرص فى مقدمة الكتاب على تقديم مسح شامل لدوائر العلاقات المتشابكة فيه والكشف عن مرجعيات الشخصيات الواردة فيه ومصائرها إلى جانب اعتراف الكاتبة فى نصوص الكتاب (تعرف أننى مجنونة فى الاحتفاظ بالأوراق القديمة) وهو ولع تجلى فى أفلامها التسجيلية الناجحة بعد ذلك.

رسائل السجن كآلية للمقاومة

قراءة فى رسائل عبد العظيم أنيس وفريدة النقاش

مى أبوزيد

تتعدد الأسباب التى يبادل بها الناس الرسائل فيما بينهم، كما إنها تختلف من مجال إلى آخر فوظيفة الرسالة وسببها يختلف من المجال السياسى عنه فى المجال الاجتماعى، وهى فى الأحوال العادية ترتبط بالرغبة فى طمأنة المرسل إليه على أحوال المرسل، أو محاولة قول ما لا يمكن قوله بشكل مباشر.

وقد اختلفت قنوات التراسل بالتأكيد، فبعد التراسل عن طريق الرسل والحمام الزاجل والبريد وغيرها، أصبح التراسل الآن يتم عبر الإنترنت والتليفون "المحمول" وغيره.

وللرسالة أهمية وأهداف خاصة حينما يرسلها مسجون أومعتقل، كما إن لها ظروفها وقنواتها الخاصة والصعبة التى تختلف عن القنوات الطبيعية، وهو ما يتضح من هذه الدراسة التى تتناول بالتحليل كتابين يعودان لفترات زمنية مختلفة: الأول بعنوان"رسائل الحب والحزن والثورة" للدكتور عبد العظيم أنيس"، وهو مجموعة من الرسائل الحقيقية التى تبادلها مع زوجته الصحفية عايدة ثابت من موقعه بسجن الواحات، بعدما اعتقل بتهمة الشيوعية فى الفترة من ١٩٥٩ إلى ١٩٦٤، إثر خلاف بين ثورة يوليو والأحزاب الشيوعية العربية حول الوحدة مع سوريا.

والثانى بعنوان "السجن..دمعتان ووردة" للكاتبة الصحفية فريدة النقاش، وهو عبارة عن مذكراتها عن سنوات اعتقالها والتى نشرتها عام ١٩٨٥ فى دار "المستقبل العربى"، وفيه بعض الرسائل التى أرسلتها لزوجها حسين عبد الرازق من داخل سجن القناطر للنساء عام ١٩٨١، وقت أن تم اعتقال زوجها هو الآخر فى نفس العام.

وتمثل رسائل عبد العظيم أنيس المرسلة لزوجته، وفريدة النقاش المرسلة لزوجها، نوع من المقاومة وإن كان كل على طريقته، فالسجن بالنسبة **لأنيس** الفيلسوف والصحفى والمفكر والزوج يعد حرمانًا من الحياة بكل ما تحمل من تفاصيل وعلاقات عاطفية وأسرية وعائلية وأنشطه فكرية ومناقشات وتحركات وغيرها، ولهذا فقد حرص أشد الحرص وقاوم كى يعيش هذه الحياة من خلال رسائله لزوجته عايدة ثابت، وهذا ما قد يبرر اهتمامه الشديد بالتفاصيل، حتى أن خطاباته لها تتميز بالطول وفيها أخذ يحكى لزوجته عن كل شئ، ويناقشها فى كل شئ حتى تلك المتعلقة بتفاصيل البيت وكأنه يمنحها الملاحظات وهو جالس فى أحد غرف البيت، فهو يخبرها أين تضع الأنتريه الجديد الذى اشترياه معا قبل اعتقاله، النجف، البوتاجاز، ويسألها أن تشترى لنفسها ملابس لفصل الشتاء، ويستعلم منها عن أهله.

يحدثها عن الخلافات بين تيارات الشيوعيين داخل المعتقل وحدوث بعض التهجمات الشخصية من وقت لآخر مما أساء لجو المعتقل، ويناقشها فى بحثها عن تخلف المجتمعات الأفريقية السوداء، لدرجة أن وصل الأمر لعتابه لها على قصر رسائلها وردودها عليه فردت عليه فى خطابها السادس(القاهرة ٢٤ ديسمبر ١٩٦٢) وقالت" انك مندهش كما تقول من خطاباتى التلغرافية التى أرسلتها لك..أرجوك أن تلاحظ أننى لا أراسلك وأنت فى مصيف بلودان أو فى مشتى الأقصر وأسوان، ليس من المعقول أن أطيل فى خطاباتى بينما تكون خطاباتك منقطعة شهرا أو شهرين! ولعلك لاحظت أن خطاباتى لا تكون قصيرة بعد وصول خطاب منك أو حتى بعده بأسبوع أو أسبوعين".

وقد أخذت زوجته تعينه على مواصلة الحياة، حينما أخذت تسترجع فى خطاباتها له، علاقتهما سويا، وتخبره عما تفعله فى الحياة ومن يزورها ودراساتها وعملها وتنقلاتها،تذكره بأماكن تنقلاتهم سويا، تحدثه عن وزنها الذى زاد، وتكتب له كلمات الأغانى الجديدة التى ظهرت على الساحة لعبد الحليم وغيره، كما تحدثه عن البرامج الإذاعية الجديدة، وربما يرجع اهتمام عبد العظيم أنيس بالتفاصيل هو وزوجته، ليشعرا بعدم افتراقهما واستمرار الحياة فيما بينهما، وهى تفاصيل فى النهاية متصلة استطاع أنيس أن يخلق بها بناءً متكاملاً وقوى البنيان.

أما فريدة النقاش فتحمل مقاومتها فى رسائلها سمات أخرى، إنها ترغب فى الرد على السلطة الغاشمة التى أودعتها السجن، تقتص منها بفضح ما يحدث لها إلى جانب زميلاتها من تعذيب وتنقلات واستجوابات وإسناد تهم وغيرها، النقاش تقاوم بالصوت العالى، وكأنها تريد أن تؤرخ لكل خطوة خطتها داخل المعتقل ليكون ذلك سبة فى وجه السادات، وهذا ما قد يفسر تمجيدها لتفاصيل السجن اليومية مهما كانت كثرتها، فيحفل كتابها ورسائلها لزوجها بالأماكن والأسماء (الضباط،الأصدقاء، الزميلات، الأطباء، المحققين) سواء الذين ساعدوهن كمعتقلات أو الذين اشتركوا فى حبسهن وتعذيبهن.

ولم تستطع فريدة أن تخفى توترها وتأزمها من بقائها فى السجن، وهو ما يتضح فى جملها المقتضبة، المنفصلة وذات الانتقالات السريعة بين الفقرات، ففى خطابها المرسل لزوجها فى نوفمبر ١٩٨١ تبدأه بالحديث عن أحزانها، ثم عن رعاية أمينة الرشيد لأبنائها، ثم انتقلت للحديث عن موت السادات، ودخلت فى وضع الزنزانة، ومنه لتقييم المرافقات لها بالاسم، ثم أسلوب تعامل الإدارة معهم، ثم الحديث عن التشكيل الوزارى الذى غير شكل حياتهم، فالتحقيق الذى أجراه معها المدعى العام الاشتراكى، ومن صحبها للسجن من الضباط وحالتها الصحية.

صعوبة التراسل

ولأن فى كتابة الخطابات فى حد ذاتها مقاومة للأوضاع القائمة، فإن فى إيجاد الوسيلة والقناة التى تنقل بها الرسائل نوع من المقاومة أيضًا، ويذكر **على الشوباشى** فى ذكرياته فى سجن الواحات، المتضمنة فى روايته "قبض الريح" الصادرة عن "الهلال" عام ٢٠٠٢، كيف أن المعتقلين كانوا يستخدمون ورق البفرة فى الكتابة الأدبية وأيضًا فى تهريب الرسائل للأهل ويقول" صحيح كان للمسجونين وليس المعتقلين الحق فى إرسال رسالة إلى ذويهم مرة كل ١٥ يوما لكن هذه الرسائل كانت تخضع لرقابة إدارة السجن والمباحث العامة لذلك فهى رسائل رسمية ولم يكن المسجون يشعر بالحرية أثناء كتابتها، فربما كانت هناك أمور يريد أن يتحدث عنها لا يريد أن يطلع عليها أحد، كذلك فإن المعتقلين لم يكن لهم حق إرسال خطابات أو تلقى الزيارات.. لذا فقد كان لا بد من تهريب الرسائل لخارج السجن وكانت كتابتها على ورق البفرة هى أفضل طريقة لتهريبها بسهولة وهكذا تم تدريب عائلات المسجونين أيضًا على قراءة الرسائل المكتوبة على ورق البفرة بل وعلى الكتابة عليه أيضًا".

وهى نفس الصعوبة التى لاقاها **عبد العظيم أنيس** فقد قضى فترة اعتقاله بنفس سجن على الشوباشى، وقد ضمن ذلك فى رسائله لزوجته، كما ذكر ذلك فى مقدمته للكتاب، حيث ظل الاتصال بينهما طوال ٥ سنوات، وتبادل معها الرسائل عبر رسل شخصيين من الأشخاص الذين يزورون المحكوم عليهم بأحكام قضائية، إلا إن خوفه فى السنوات الأولى لاعتقاله من التفتيش جعله لا يحتفظ بخطاباتها فى هذه الفترة، ويذكر أنه اضطر لتوقيع رسائله باسم "كامل" وهو الاسم الذى اعتادت أسرته مناداته به بينما زوجته وقعت باسم عنايات خوفا من أجهزة الأمن وكانت تناديه باسم "سعد" على اعتبار أن رسائلها مرسلة لأخيها المسجون الشيوعى "سعد رحمى".

كما تعبر فريدة النقاش عن صعوبة تراسلها مع زوجها صراحة فى رسالتها له بتاريخ نوفمبر ١٩٨١، و تقول فيها " وبعد يا حبيبى الغالى سوف تجد نفسك

تسأل لماذا فريدة لا تكتب سوى ورقة واحدة مكدسة، وأنا معذورة جداً من ذلك بسبب الأمن والتضييق الشديد..فهناك عشرات الحواديت والأفكار التى أريد أن أقصها أو اكتبها لك..".

الشريك والأولاد

اختلفت طريقة التعبير عن العواطف للشريك فى خطابات كل من أنيس والنقاش، فأنيس يبث زوجته مشاعره بشكل مباشر يحمل قدرا كبيرا من العواطف، وهو من داخل المعتقل، وقد أهداها الكتاب تكريما لذكراها "إلى ذكرى عايدة ثابت التى كانت مثالا فى التضحية فى حياتها وموتها"، حيث توفيت فى ١٠ نوفمبر ١٩٧٥ إثر هجوم كلب ضال عليها فى المطار عند انتظار زوجها، وقد رحلت بينما هو فى قطر لحضور مؤتمر لليونسكو العربى.

يطمئنها فى رسائله على صحته، يخشى عليها من الوحدة التى تكرهها، ويرجوها أن تكتب له عن الوردة الحمراء التى كان قد أهداها لها ويسألها هل مازالت تحتفظ بها أم لا، يتذكر عيد ميلادها ويهنئها برأس السنة ويكتب لها فى عيد زواجهما، ويعبر لها عن اشتياقه لضمها ولتقبيلها، يخبرها أن صورتها لا تفارقه، ويفتتح رسائله ب"زوجتى الحبيبة"، وينهيها ب"أضمك بقوة وأقبلك".

وفى كثير من رسائله لعايدة، أوصاها بأولاده من زوجته الأولى، بل يطلب منها زيارتهم والاطمئنان عليهم وإبلاغهم سلامه.

بينما ترجئ النقاش كلمات الحب لزوجها، ترسل له" فكرت أن اكتب لك رسالة مليئة بالحب ولكن التعبيرات خذلتنى وصدقنى أنا لست متشائمة على الإطلاق"، وفى رسالة أخرى" إن لقاءنا وأشواقنا لبعضنا البعض سوف تتأجل".

وتؤثر على كلمات الحب المباشرة تذكره من خلال تفاصيل انتقالها "تذكرت وأنا على الباب ذلك اليوم الذى ذهبت فيه فى يونيو ١٩٧٧ لدفع الكفالة بعد الإفراج عنك وكان موعد خروجك من السجن..وقابلت "إبراهيم مصطفى" مدير

السجن وكادت سيارته أن تدهسنى..قلت لنفسى ياه: إننى أحبك جدا..سألت السائق الذى أصر على أن يشركنى فى طعامه الملئ بالشطة هل كان حسين يضحك..فرد.. نعم وحياة ولادى كان يضحك..". كما أنها أهدت كتابها الذى وصفته بالملئ بالدموع لزكى مراد الذى لم تسعفها الظروف للتعرف عليه لوفاته فى حادث سيارة غامض.

وعلى عكس عبد العظيم أنيس فإن فريدة النقاش حملت رسائلها قدرًا كبيرًا من تأنيب الضمير تجاه ولديها، ومراجعة نفسها وزوجها فى مشوارهما النضالى " تجسدت على أحزانى العامة والخاصة يوم عرفت بنبأ القبض عليك..بكيت كثيرا جدا.. وكنت أشعر براحة عميقة حين استسلم لدموعى..وهى دموع تجدد الأسئلة من حولى وفى داخلى حول انغماسنا كلينا فى العمل العام.....". وفى رسالة أخرى (ديسمبر ١٩٨١) "ومع ذلك أبشرك بصدق إننى قد أطفأت وإلى الأبد تلك النار التى اشتعلت فى داخلى ومن حولى بخصوص عملى العام ومستقبل رشا وجاسر وكان ردى على اللوم وعلى نفسى إيجابيًا وحاسمًا.. إننى لم أخطئ..أحبك وانتظرك كل سنة وإنت طيب..هل يا ترى وصلتك برقيتى فى عيد ميلادك".

وفى رسالة تالية" تلاحقنى هنا نظرات اتهام، تفصح عن نفسها أحيانًا هل كان ضروريًا أن تنغمسى أنت وزوجك فى العمل السياسى ليلقى أبناءكما هذا المصير؟، يتهموننى حتى أننى أتساءل هل كان بوسعى حقا أن أجنبك هذا القلق المزدوج من أجلى فى السجن ومن أجل الأولاد وهل كما يقولون لى وضعت أمومتى التى أحبها ولا أتنصل منها فى كفة موازية تماما للعمل العام ومخاطره..أنا لا أميل أبدا لإدانة نفسى بل أقول لهم إننى على حق وعلى أى حال..هاهى الضربات الطائشة تنال الآن أناسا لم يعطوا من حياتهم قدر ما أعطينا.

مواسم الذبح فى إبداع الوردانى
أوان القطاف نموذجا

أمينة زيدان

فى رواية أوان القطاف الصادرة عن روايات الهلال عدد يوليو ٢٠٠٢ يشتغل الكاتب محمود الوردانى على لحظات القطاف أو "مواسم الذبح" كما ورد بالنص مرارا. قد تبدو هذه اللحظة نهائية وخاطفة لكنها لم تمنع الوردانى من التحرك بين الأزمنة والأمكنة فى نقلات رشيقة وبلغة تناسب التركيب البنائى للرواية والذى يبدو فى شكله الخارجى وكأن السرد الذى يقوم بدور الراوى فيه الرأس المقطوع والمعلق بحافة الكوبرى المعدنى، يتم بشكل دائرى يبدأ وينتهى بمسرح الحدث نفسه، وبالراوى نفسه.

ولكن يتبنى محمود الوردانى آلية لسرد الأحداث فى فضاءات زمنية ومكانية تتوازى لتتقاطع بانتهاء النص ,وينفتح على زمن آخر قادم لا يتنبأ به السرد بقدر ما يؤسس له.

والمراقب للغة الوردانى السردية يلحظ استخدامه للغة تقع على حد السيف وتتجح فى توصيل دلالاتها ببساطة. فهى دالة بغير إسهاب وعميقة بغير تفاصح.

كم نلاحظ وجود مروى عليه يظهر فى الصفحات الأخيرة من الرواية "والتقيت بالآخرين الذين سبقونى وقد جلسوا يتناولون طعامهم ويدخنون سجائرهم حكيت لهم حكايتى وقلت لهم أننى لحقت بالعربة الأخيرة فى القطار الأخير"ص ١٥٨.

يقوم الرأس إذن بدور الراوى الذى يفتح الذاكرة على وقائع والسير الذاتية للمعتقلين الشيوعيين و كتاب الجريمة للدكتور رفعت السعيد، وحوليات استشهاد الحسين العصر الوسيط " وسرطان الروح " لإقبال بكرى"٠ ص١٦٠.

يقوم الراوى إذن بتجميع مفردات عالمه الروائى ثم يعيد إنتاج هذا العالم المتجزىء إلى جزر تبدو متباعدة زمنيا ولكن يصل بينها رأسٌ واحدٌ من ضحايا مواسم الذبح. "والواقع أن الرأس الكريم قد فر هاربا بعد ذلك أثناء ما كانوا يسوقونه مع موكب الأسرى فى الطريق إلى دمشق "ص ٨.

ليبدأ أول مواسم الذبح واستمر الأمر فى التصاعد. ص ١٠.

ولكل موسم طرقًا وظروفًا....

وأتذكر حالات ذبح سبق وأن مرت بى ص ١١.

" وكدت أفقد كل شىء وأنا أدور فى شوارع المدينة أتطلع للبيوت وأتنصت بجوار النوافذ وعلى النواصى. ص ١٥.

- " ذبحت أيضًا عندما كنت صبيًا " ص ١٧.

وبغير ترتيب زمنى تتنقل الأحداث من موسم ذبح الحسين إلى موسم قطع رأس أبى الهول نفسه " لقد ذبحوه دون نقطة دم واحدة، هل ذبحوه ص ١٥٥ هذا ثانى رأس منذ وصولك يا عبد الوهاب "

تقصدين بعد رأس أبيك ". بل هو الثالث إذا حسبنا رأس ابن أم الغلام"

وصولا إلى ذبح شهدى عطية الشافعى المسجون تحت التحقيق " لو تماسك شهدى وتحمل اللحظات القليلة التالية لأمكنه النجاة " ص ١٤١.

وكأن بدنه قد تورم من الضرب وينتفض بين الحين والأخر إلا أن عبد اللطيف رشدى عاجله بضربه على الكتف بعصاته، ثم تلقاه بضربة جاءت على أم رأسه فسقط على الأرض ص ١٤٣.

إن شهدى مات ص١٤٣.

فى آوان القطاف يقود عملية السرد راوٍ عليم ومحايد تتعدد مواقعه فينتقل عبر الزمن مستعرضًا الرؤوس التى قطفت وربما لأكثر من مرة وفى عرض راق وتأريخى يستعرض الوردانى التاريخ المعاصر للذبح وتساقط الرؤوس.

الشخصيات الروائية

لم يكن أمامنا إلا هذا الشارع نفر إليه لكن ضربة سيف طالت "عمر" أمامى فصرخت.. كانت على أم رأسه، وما لبث الآخر أن عاجلنى واستطعت أن ألمح طرف السنجة فوق رأسى ص ١٢٧.

تلك كانت إحدى الشخصيات التى تناوبت السرد وهى شخصية الصبى ذو الخامسة عشر وننتقل إلى شخصية " الحاج " العائد من الخليج.......

عندما فتحت عينى كان محمد سعد مائلاً على ممسكًا بسكين طويل وبجواره كانت نجاة..... هبة التى ألمحها تطل بين محمد سعد ونجاة..... إن ذبحى بهذا الشكل..... لا أصدق.... غير أن يد محمد سعد تقترب وبدا أنه قال شيئًا ما، لكن ألم الذبح كان بشعًا..... وبدا أننى أصرخ ص١٣٣.

الشخصية هى التقنية الأكثر هيمنة على السرد ويوازيها المكان كمعبر ذى دلالة تاريخية على الأحداث.

ورغم ازدحام النص بالأسماء فإن الشخصية الرئيسية عادة ما تكون بغير اسم مثلما يبدو جليا فى شخصية الحاج " العائد من الخليج "

تلك بعض نماذج لعوالم يتذكرها رأس الراوى المذبوح والمعلق على الكوبرى المعدنى صاغها الوردانى وربط بينها برابط شفيف....... مفهوم الحرية

ها أنا قد تحررت فيما يبدو حتى لو كان هناك من يركضون خلفنا ص ١٥٩.

فى كل الأحوال يتحرر الرأس الذى تعددت مرات ذبحه وبخاصة فى الآونة الأخيرة التى مرت بمصر منذ ذبح شهدى عطية الذى كان نموذجًا للبطل الثورى.

ولدى مبررات خاصة لتتبع هذه القصة واستخلاصها من النص الروائى إضافة إلى محاولة الالتزام بمحور النقاش المرتبط بأدب السجون.

يقول الوردانى فى روايته أوان القطاف ص ٧:

على أى حال، آن لى أن أستريح فى نهاية الأمر، فلقد لحقت بالقطار الأخير... فى آخر دقيقة.

بادئا نصه الروائى بصوت الرأس المعلق بالكوبرى المعدنى والذى يستطيع أن يرى تاريخا من انتهاك الإنسان والتمثيل بجسده.

الخوزقه والتقطيع ابتكرها الآشوريون وطورها العثمانيون.

القتل حرقا عرفته أوربا قبل جان دارك.

ودوشا قائد انتفاضة الفلاحين فى المجر ١٥٤١، أسره الأمراء وشووه بإجلاسه على مقعد مسجور وبعد أن تم شيه خيروا رفاقه بين أكل لحمه أو شيهم بنفس الطريقة.

وغير ذلك من سلخ وتقطيع الجسد إلى أربعة أجزاء وإنفاذ الأسياخ المحماة فى البدن.

هكذا قال لنفسه ورأسه معلق بالجسم الحديدى يتذكر ما كان قد جرى له من قبل ص ١١٦.

شهدى عطية الشافعى

فتى مات بعد الطعن والضرب

ميتة تقوم مقام النصر إن فاته النصر (ص ٢٩)

... يبدو أنه سيكون حفلاً ضخمًا يليق بشهدى ومجموعته ص ٣١.

... فقد وصلت إلينا تقارير عن انفلات الجزارين وتفوقهم ص ٣٢.

... فنحن منذ أن نستيقظ نجرى نحو دورة المياة والسجانة يضربوننا... حفاة محلوقة رؤوسنا... وهم يصطادون المتثاقلين بالقوايش... وأمسك بعضهم بالجريد الحامى ويبدأون فى الطريحة ص ٣٦، ٣٧.

" تذكرت فجأة وشعرت بالبهجة بسبب هذه الحكاية الأثيرة لدى فى أوردى أبو زعبل........ " صـ٨٣ -

ويبدأ الرأس فى سرد الحكاية مشاركا فى الأحداث بصوت هادىء"

عن الرحلة المجهولة الوجهة إلى أوردى أبو زعبل المهم هو أن تحتفظ بجسمك يقظا وبذراعيك قادرتين على حماية رأسك ص ٨٥.

وبدا شهدى عملاقا تسبقنا خطواته فى النار الموقدة.

مضينا نركض ثلاثتنا ونتلقى ضربات... وشهدى وحده حر، فأدركت أنهم قرروا أن يكسروا عظامه بتشريفة خصوصية.

وراقبوا معى هذا الحوار الذى دار بين شهدى والزبانية " إحنا قوى وطنية تؤيد الرئيس... وحتى ولو لم نكن نؤيده.. ده أسلوبه وحشى "

ضاعف عبد اللطيف رشدى من ضرباته وصرخ:

بيقول إنه قوى وطنية ابن القحبة يا أفندم صرخ همت "

" اسحله يا ابنى.. اسحله قدامى "ص ٨٨.

وهم يجرجرون شهدى على الأرض مبللاً بعد تغطيسه فى الترعة القريبة عدة مرات حتى مددوه على العروسة ومضوا يجلدونه " ص ٨٩.

هذا ليس كل شىء مازالت هناك أساليب وحشية بانتظار" شهدى "

" برضه مش عايز تقول إنك مرة يا شهدى "

" غير أن شهدى فيما يبدو كان قد تم تكسير عظامه تمامًا ..... عاجله بضربة على الكتف بعصاته زلزلته واختل توازنه، ثم تلقاه بضربة ثانية جاءت على أم رأسه فسقط على الأرض " ص ١٤٢.

روكسانا اليونانية التى ولدت فى مصر

المرأة فى نص " أوان القطاف " تم توظيفها بموضوعية تليق بنص يحمل أبعاداً تاريخية واجتماعية متباينة وهى فى أغلب الحالات نشطة وفاعلة ومحبة "

واستخدام الورداني لشخصية روكسانا زوجة شهدى تم توظيفه بحيث يسمح للسرد أن ينتقل خارج أسوار السجن فنرى مقتل شهدى من وجهة مغايرة لروكسانا زوجة شهدى رفيقة الكفاح التى تدربت على تنظيم حملات الاحتجاج والاتصال بالمحامين والصحافة وساعدها على هذا إجادتها للإنجليزية والفرنسية .

لكن هذه الحبسة مختلفة عن كل ما سبقها ص ٩١.

قادت سيارتها وراءه منذ انطلقت قبل الفجر ص ٩١.

فتحت عينيها ويدها التى احتضنت رأسه ما تزال دافئة ص ٩٢.

كان هذا معناه شيئًا واحدًا أن شهدى مات ص ١٤٣.

تقدمت مقتربة منه مدفوعة بقوه لا تقاوم.... قائلة حصل إيه. قل لى حصل إيه؟

أجاب على روكسانا: الظاهر إن واحد اسمه شهدى مات..... بيقولوا واحد من المساجين اسمه شهدى مات.

تلك كانت بعض جوانب الحكاية مما ورد برواية " أوان القطاف " وهى تمثل توطئه لموسم الذبح الذى يجتاح المجتمع المصرى الآن وبالرواية يظهر ظل لجيل تال لتلك الأجيال التى تناولها الوردانى بذوق إبداعى يجعل من القراءة عن الذبح متعه هذا الجيل الذى نراه حولنا تمثل فى......

هبة ابنة العائد من الخليج..

ابنة شهدى التى لم تعرفه..

بنت المدارس التى احتضنت الرأس وركضت به..

هذا الجيل يمد رقابه لموسم الذبح الآنى.

شكرًا لشرف التواجد بينكم وتحية للأستاذ محمود الوردانى

وسلامًا على شهدى عطية الشافعى

المناقشات

الجلسة البحثية الأولى (د.رضوى عاشور- شعبان يوسف- أحمد بهاء الدين شعبان) - إدارة بهاء طاهر

م. **سعد الطويل:** الأستاذ شعبان يوسف يركز فى ورقته على الخلاف بين الشيوعيين وبعضهم البعض فى موقفهم من حركة يوليو. وهذا الخلاف كان موجودًا بالفعل. واستمر بأشكال أخرى، لكن الأعمال غير الديمقراطية التى قامت بها الثورة كانت كفيلة بإنهاء هذه الخلافات. فعلى سبيل المثال جاءوا بـ "على ماهر"، الذى كان الملك قد جاء به بعد حريق القاهرة، وجعلوه رئيسًا للوزراء، وبعد أقل من شهر أعدموا خميس والبقرى، وأحاطوا المحلة بالدبابات ثم ألغوا الأحزاب والدستور بل والديمقراطية. وفى عام ١٩٥٤ كان هناك جناح داخل الثورة ينادى بالديمقراطية، لكن جناح عبد الناصر هو الذى انتصر بعد مظاهرة شكلية ومفتعلة. ثم هناك اتفاقية السودان التى أبرمتها الثورة مع الاستعمار البريطانى والتى سمحت للإنجليز بالسيطرة على السودان، **واتفاقية الجلاء التى تتحدث عن حق الجيش البريطانى فى العودة لمصر إذا حدث أى عدوان على تركيا.**

كل هذه الأعمال كانت كفيلة بأن يأخذ الشيوعيون موقفًا واضحًا ضد هذه الحركة. وحتى حركة "حدتو" التى أيدت الثورة فى البداية غيرت موقفها. صحيح أنه كانت هناك خلافات بين الشيوعيين وانعكست هذه الخلافات على مواقفهم

ولكنها لم تكن العنصر الأساسى. ولكن بمجرد أن بدأت الحركة تقف أمام الاستفزازات الإسرائيلية وتحاول الحصول على السلاح للدفاع عن مصر، وكذلك مشاركة عبد الناصر فى باندونج ثم صفقة الأسلحة التشيكية، والموقف من تمويل السد العالى، كل هذه الأشياء دفعت إلى تأييد عبد الناصر فوراً حتى عام ٥٩، رغم أن عبد الناصر قال: "إن معركتنا مع الاستعمار انتهت ومعركتنا الآن مع الشيوعية" ومع ذلك لم نكف عن تأييده حتى إن شهدى عطية مات وهو يقول: يحيا عبد الناصر. فالنظام الحاكم لم يكن يمثل الشعب كما كان يدعى" وإنما كان يمثل جزءًا من البرجوازية الحاكمة، ولقد كان وثيق الصلة بمجموعة بنك مصر التى تعد إحدى كبار الحركات البرجوازية فى مصر، كل ما هنالك أن حركة يوليو كانت أكثر وطنية، وتحاول بناء اقتصاد وطنى مستقل، وهذا ما كان يميزها، وعلى هذا الأساس كان الشيوعيون يؤيدونها مع استمرار انتقاد أية أخطاء مثل الهجوم على العراق بعد الخلاف مع عبد الكريم قاسم. وأيضًا الوحدة مع سوريا والتى تمت بشكل اندماجى سئ، يفرض على سوريا الأوضاع غير الديمقراطية التى فى مصر، ووقفنا ضد هذه الوحدة، وطالبنا بأن تكون وحدة فيدرالية تراعى الظروف الخاصة لكل دولة.

توفيق خليل: أود أن أوضح أن الخطوات الأساسية فى نجاح الثورة كانت احتلال مركز قيادة الجيش وقام بها يوسف صديق وكان من حدتو، وأيضًا المدرعات التى ساهمت فى إنجاح الثورة كان قائدها خالد محيى الدين وكان من حدتو. والشخص الذى قام بتأمين الإسكندرية تمهيدًا لعزل الملك فاروق كان من حدتو، فضلاً عن أن الضباط كانوا يطبعون بياناتهم فى مطبعة حدتو، ثم إن البنود الستة لبيان الثورة كتبها أحمد فؤاد وقد كان مسئول حدتو فى الجيش، فمنظمة حدتو كانت مساهمة فى النجاح، وهناك فرق بين الاختلاف مع الحليف والعداء وقد كان هناك موقف مشترك من الإقطاع ولكن كان هناك أيضًا خلاف حول الديمقراطية، فالعلاقة بين الشيوعيين والثورة كانت علاقة وحدة وصراع فى الوقت ذاته.

بهاء طاهر: كنت أعرف أن ورقة الأستاذ شعبان يوسف ستثير كل هذا الجدل ولكن النقطة التى أريد أن أوضحها أن هذه الندوة ليست عن تاريخ الحركة الشيوعية، بل عن أدب السجون سواء كتبه شيوعيون أو غير شيوعيين.

جينيفيف: أستاذ بهاء يصر أن يكون النقاش حول أدب السجون فقط، ولكن طالما أخذ الأستاذ شعبان مساحة حتى يعرض تاريخ الحركة الشيوعية، فمن حقنا أن نأخذ مساحة حتى نسأل. وأود أن أستوضح من الأستاذ شعبان: ألم تحدث وحدة بين التنظيمات الشيوعية عام ٥٨، فلماذا لم تتحدث عنها؟ ثم هناك حل الحزب الشيوعى بعد خروج كل المعتقلين بدلاً من أن يقفوا موقفًا صلبًا مما حدث معهم من تعذيب واغتيالات وهذه نقطة تحتاج إلى توضيح.

بهاء طاهر: أؤكد مرة أخرى أننا لسنا فى سياق تقييم موقف الشيوعيين من الثورة، أو موقف الثورة من الشيوعيين، ولكننا بصدد مناقشة أدب السجون الذى كتبه الشيوعيون وغير الشيوعيين.

د.شريف حتاتة: أود أن أعرف هل أية كتابة عن السجون تعتبر أدب سجون لأن هناك كتابات عن السجون ولا تعد أدبًا؟

فخرى لبيب: الندوة لا تناقش أدب السجون فى المطلق ولكن منذ عام ٥٩. إذن نحن نبدأ من هذا التاريخ الذى أنتج لنا أدب تعذيب فى السجون المصرية، وخصوصًا تعذيب الشيوعيين، وربما الإخوان أحيانًا. وهذه تجربة لا يجب أن تغيب عن ذاكرة المصريين أبدًا، لأن ما رأيناه لم تره البشرية حتى فى معتقلات النازية، والمسألة لم تكن احتجازًا لنا بل إجهازًا علينا، وعبد الناصر لم يهدأ إلا عندما حُظرت الأحزاب الشيوعية، فالقضية كبيرة والأرضية السياسية مطلوبة.

طه عبد المنعم: بالنسبة لورقة الدكتورة رضوى، هناك تحقيقات حول الروايات التى كتبها اليهود للتأكد مما إذا كان أصحابها تم تعذيبهم فعلاً فى سجون النازى، أم أنهم استغلوا هذه القضية لترويج كتبهم ورواياتهم؟ فهل هناك

طرائق للتحقق من أن الكتابات التى كتبت عندنا عن التعذيب فى السجون هى كتابات حقيقية، وأن معاناة أصحابها معاناة حقيقية، وليست بغرض الترويج.

أشرف توفيق: الدكتورة رضوى أسقطت أدب الخليج، فهل هذا لسبب شخصى أم لأن منطقة الخليج لم تنتج هذا النوع من الأدب. وهناك نقطة أخرى: هل هناك فرق بين الكتابة التى تنتج عن الدخول فى السجون الوطنية وتلك التى تنتج عن سجون الاحتلال.

الجلسة الثانية (د.ثناء أنس الوجود ـ منى أبو زيد).

إدارة محمود الوردانى

جينيفيف: هناك نقطتان، الأولى أن المحكوم عليهم جنائيًا كان لهم حقوق فى السجن على عكس المعتقلين الذين لم يكن لهم أية حقوق، باستثناء أن يرسل المعتقل خطابًا واحدًا فى الشهر لأهله عن طريق إدارة السجن، وبالتالى فالرسائل التى تحدثت عنها الأستاذة مى لم تكن رسائل رسمية بل سرية يتم تهريبها. النقطة الثانية تتعلق بورقة الدكتورة ثناء لأننى أريد أن أعرف منها عنبر التسول الذى جلس به مسجونو ٨١ لأن فى تجربتنا لم يكن هناك روائح فى العنابر.

فخرى لبيب: فى المعتقل كان يسمح لنا بأن نكتب خطابات لأسرنا من سطر واحد "زوجتى العزيزة أنا بخير" ثم نمضى تحتها، ولكن لم يكن مسموحًا لنا أن نتلقى خطابات حتى نظل قلقين على أهلنا وأسرنا. ولذلك عندما كان يأتى لنا طرد أدوية كان الواحد منا متلهفًا لمعرفة خط من الذى كتب على الطرد لنعرف من الذى ما زال على قيد الحياة، وذلك عندما سمح لنا باستقبال الأدوية، ونحن لم نكن ندرى من بقى من الأسرة ومن الذى رحل. أما الرسائل التى تحدثت عنها الباحثة فقد كانت بشكل سرى عن طريق "الشاويش" وكل شىء بثمنه.

د.شريف حتاتة: أود أن أسأل عن تأثير السجن فى الإبداع، لأننى أرى أن له تأثيرًا كبيرًا من مناحىَ مختلفة. فالسجين عادة يعيش فى حيز محدود لا يرى فيه سوى الجدران، فيتولد عنده نمو لأحاسيس مختلفة منها الرائحة والسمع.

أتذكر أننا عندما كنا فى العنبر ويحدث تفتيش كنا نسمع صوت المفتاح عن بعد، وهذا يشبه الأعمى الذى تتنامى لديه حاسة السمع، فالسجن ينمى حواس لم يكن الإنسان يستخدمها من قبل. ثمة ملمح آخر وهو أنه نظرًا لتقارب السجين مع من حوله من المسجونين فإنه يتعود أن يرى الإنسان من الخارج والداخل فيتعمق إحساسه بمن حوله. وهذا انعكس فى كتابات نوال السعداوى وغيرها. وبالنسبة لى كانت تصلنى خطابات مكتوبة بالحبر السرى وكان يتم تهريبها لى.

د. رضوى عاشور: أود أن أتكلم عن العلاقة بين الأيديولوجيا والنص الأدبى، فقد أصبحت الأيديولوجيا تهمة. كل إنسان له موقف من الوجود، هذا الموقف هو موقع ينظر منه إلى العالم، فالأيديولوجيا هى صورة للوجود والمسألة هى كيفية ترجمتها إلى فن، فمن الممكن أن تكون اللغة أو الصورة أو بنية العمل هى ترجمة لهذه الأيديولوجيا، وتنقل هذا الموقف من الوجود، فمتى نقول إن هذه الأيديولوجيا عارية؟ عندما تقدم الأفكار بشكل عارٍ، ولكن طالما كُسيت بلحم ودم وحركة ومواقف وتناقضات، فهذه الرؤية تتحول إلى فن. فالعمل الفنى يشمل الأيديولوجيا، ولكنه ليس أيديولوجيا، فعلاقة أى فنان بزمنه علاقة مركبة، والنص الأدبى أكثر تركيبًا من الفكرة الواحدة، أو حتى من موقف الوعى المهيمن.

د.أمينة رشيد: الحقيقة لا توجد مقارنة بين الحياة خارج السجن والحياة داخله، والكتابة داخل السجن فعل من أفعال المقاومة. وهناك ميزة فى السجن ليست موجودة فى الخارج؛ وهى أن الأمور داخل السجن محددة ولا نتوه كما نتوه خارجه، فهناك العدو واضح والمقاومة ضرورة. وفى الحياة العادية، خصوصًا مع تأثير العولمة فنحن مشتتون ولا نعرف الصواب من الخطأ، والعبث حولنا أصبح كثيرًا، فما حدث فى العراق فظيع وما حدث فى غزة فظيع، ولا نعرف كيف نقاوم.

شعبان يوسف: أشكر الدكتورة ثناء والأستاذة مى على البحثين المهمين، وكل بحث منهما من الممكن أن يمتد إلى كتاب كامل، فهناك روايات كثيرة كتبتها المرأة بوصفها سجينة سياسية أو خارج السجن بها عطر. أما بالنسبة لبحث الرسائل،

فهناك تراث هائل من الرسائل ربما منذ الرسائل الموجهة، ورسائل السجن على وجه الخصوص، باعتبارها آلية للمقاومة، استُخدمت كثيرًا فى الروايات. وإدوار الخراط كتب رواية كاملة عن حبسه فى الأربعينيات، نصفها رسائل، وأدب الرسائل هو تيار عالمى. أناشد الصديقتين أن تكون هذه الأبحاث فى كتاب لأنها ستُثرى الأدب المصرى.

الجلسة الثالثة (د. هيثم الحاج على ـ أمل الجمل)

جينيفيف: الأدب يعتمد أساسًا على تصوير المجتمع، وهل استطاع الكاتب أن يصوره أم لا؟ أو على الأقل تصوير النواحى النفسية، فلابد أن تظهر لنا طبيعة المجتمع فى الأدب، ودراسة الأستاذة أمل التى خصصتها لدراسة أعمال شريف حتاتة وضحت أنه لديه رؤية عميقة للمجتمع واستطاع أن يعبر عنه بطريقة شديدة الالتصاق به.

د.حسنين كشك: لى ثلاث ملاحظات سريعة، أولاً نحن نتحدث عن أدب السجون وهذا الأدب كان ينبغى تعريفه، فهل هو الأعمال التى أبدعها مؤلفوها عن السجون، أم تجربة السجن عمومًا، ولدينا تجربة اليسار وغيره ممن لهم تجربة مهمة فى السجون، ولدينا أسماء عديدة لها كتابات رفيعة المستوى، وكان لابد أن تتسع الندوة لتشمل دراسات عن هذه الأعمال. النقطة الثانية تتعلق ببحث الدكتور هيثم وهى أن رواية "شرف" التى كتبها صنع الله إبراهيم من الروايات القليلة جدًا عن المسجونين الجنائيين، فهذا قليل جدًا فى أدب السجون. الملاحظة الثالثة تخص أعمال شريف حتاتة، لأن السجن عنده بطل حقيقى وله حضور قوى فى أعماله، وفى روايته "ابنة القومندان" سنجد أن السجن غير واقعى، ولكنه شاسع للغاية ويكاد يتطابق مع حدود الوطن.

حلمى شعراوى: أشكر د.هيثم وأستاذة أمل لأنهما قاما برحلة فنية فى النقد الأدبى. وأود أن أسأل: هل يجب أن يكون التعبير عن الواقع سمة أساسية فى العمل الأدبى، لأنهما، ربما مراعاة لنا، حرصوا على تأكيد هذا المعنى، ولم يكن

هناك داعٍ لذلك ولوصف الواقع بهذه الطريقة، وبالنسبة لبحث أمل فقد اختلط علينا الجزء الوصفى بالملاحظات النقدية التى جاءت متناثرة.

شعبان يوسف: أرى أن شريف حتاتة روائى لم يتم الكشف عنه حتى الآن، وهو لا يتناول مسألة السجن فقط، ولكن كل أشكال الطغيان والقمع والديكتاتورية التى يقوم بفضحها فى رواياته بأشكال متعددة، فكتاباته تعبر عن الواقع بدرجة تصدم النقاد أنفسهم، وصورة الجلاد عند شريف يجب التوقف عندها، فهى شخصية تم تفصيلها بأشكال متعددة فى كل رواياته.

الجلسة الرابعة (د.صلاح السروى - د.حسين حمودة -

د.عمار على حسن)

فخرى لبيب: تعليقًا على ورقة الدكتور عمار أريد أن أشير إلى أن السجن واقع مصنوع صنعته إدارة السجن، ولا يوجد واقع أملكه، فعندما كنا ندخل إضرابًا عن الطعام كان الإخوان يرفضون الاشتراك معنا باعتبار أن الإضراب كُفر، فالعلاقة بين الشيوعيين والإخوان لم تكن وحدة ولكن واقعًا غريب الشكل، وأحيانًا الخلاف بينهما كان يصل إلى حد العنف.

حسين إسماعيل الدروى: الدكتور حسين أثار نقطة تداخل السيرة الذاتية مع النص الروائى فى أدب صنع الله إبراهيم، وأذكر أن هنرى ميلر قال إن شخصياته حقيقية وأنه لم يخترعهم، فهل تعتقد أن معيار أدبية النص هو فنيته وجمالياته فقط، بغض النظر عن قالبه أو تصنيفه النوعى طالما أنه يحقق شرط الفنية. وبالنسبة للدكتور عمار، فمسألة غرابة أو لا منطقية التعامل مع السجين الجنائى بأفضلية، وأن له أولوية على السجين السياسى، فهذا سببه فى رأيى أن الجنائى له قاسم مشترك مع السلطة الغاصبة؛ فكلاهما اغتصب حقًا ليس له.

د. فريال غزول: لى تعليق على بحث د.حسين حمودة، السجن له سجان، أما المدينة فهى سجن بلا سجان، وبالتالى تعتبر حالة أصعب، وأنت ذكرت أنها حالة

وجودية وكونية، وهذه مسألة مهمة جدًا، وطبعًا أنت استخدمت المدينة بوصفها سجنًا مجازيًا، لكن النتائج التى تترتب على هذا المجاز أكبر بكثير من السجن العادى.

جينيفيف: الدكتور عمار قال إن الجنائيين كانوا يعاملون أفضل من السياسيين هذا ظاهريًا، فما حدث أنه رغم سوء المعاملة، فقد استطاع السجناء سواء من الرجال أو النساء أن يكسبوا محبة السجانين والإداريين، ولا تتصور المحبة التى كانت بين الإدارة والسجينات السياسيات.

توفيق خليل: بالنسبة للمسجونين الجنائيين وبرغم ما قيل عنهم، فالشيوعيون استطاعوا أن يضموهم إلى صفهم، وجعلوهم يُضربون عن كسر الحجارة ويطالبون بكسر الحديد الذى فى أقدامهم، وكانت هناك علاقات كثيرة بيننا وبينهم وأدت إلى مواقف كثيرة بفضل الزملاء الذين استقطبوهم.

حسن بدار: رجال الثورة اعتبروا من يختلف معهم فى الرأى عدوًا صريحًا سواء كان إخوانيًا أو شيوعيًا أو ليبراليًا. ونحتاج إلى دراسة واعية لطبيعة السجون قبل ٥٢ حيث كان باب الزنزانة مفتوحًا والأنوار مضاءة، حسبما قال العقاد عن الشهور السبعة التى قضاها فى المعتقل، ويجب أن نوضح هذا الفارق حتى يعرف الشباب الذى لم يعاصر تلك التحولات.

شعبان يوسف: تعليقًا على بحث الدكتور عمار أشير إلى أن من يقرأ مذكرات الإخوان ومذكرات الشيوعيين سيجد اختلافًا تامًا، فزينب الغزالى تتوهم طوال الوقت أن عبد الناصر كان يشرف على تعذيبها شخصيًا وهذا طبعًا كان من غير الممكن، وأيضًا جابر رزق كان عنده تهويمات، أما مذكرات الشيوعيين فتقريبًا مفتوحة على بعضها، ومن الممكن أن تقول أن شخصًا ما كان يعتبر ذاته هى الذات العليا، فيوظف كل الأدوات لخدمتها، ويتكلم عن ذاته ويجعل الموضوع هامشيًا، وهذا نقد ممكن توجيهه لمذكرات الشيوعيين، لكن مذكرات الإخوان ثلاثة أرباعها كان تصفية حسابات مع النظام. أما وضع الإخوان مع الشيوعيين

فهو لعبة من السلطة التى تضع المختلفين مع بعضهم كى يكسروا بعضهم، وبالمناسبة لدينا أدب يتعلق بالمعتقلين الإخوان مثل الرواية البديعة للدكتور على أبو المكارم وعنوانها "الموت عشقًا" وهى التجربة الوحيدة التى تتعرض لسجن الإخوان.

الجلسة البحثية الخامسة (أمينة زيدان، سيد محمود، عمر شهريار).

إدارة: فريدة النقاش

عطيات الأبنودى: بالنسبة لرواية فتحى غانم "حكاية تو" لا أعتقد أن الكاتب تخوف من ذكر اسم شهدى، وبالنسبة لوضع نقاط بدلاً من الاسم، فهو لكى يتركه مبهمًا، والكتابة فى النهاية اختيار، وجزء من التكنيك الذى استخدمه أن يجعل هناك تساؤلاً حول هذه الشخصية، وخصوصًا بالنسبة للأجيال الجديدة التى لن تعرف عن شهدى الكثير، فمن يقرأ رواية فتحى غانم سيثار فى ذهنه التساؤل: من هذه الشخصية؟ فيبدأ فى البحث عنه إذا كان قارئًا جادًا. النقطة الثانية أنه ليس مشكلة أبدًا أن يقول الكاتب فى فصل إن الشخصية عمرها ٤٩ سنة وفى فصل آخر يقول ٥٠ سنة لأنها ليست مشكلة كبيرة بل من الممكن أن يكون هذا جزءًا من التعمية على اسم الشخصية.

بالنسبة لكتاب "**أيام لم تكن معه**" فالعنوان لم يكن من عندى، بل كان باقتراح من الناشر وأعتقد أن هذا من حقه، وعند كتابة المذكرات لإخراجها فى كتاب كنت أبحث عن وسيط درامى، لأنه يجب أن أقوم بالاختيار والانتقاء طالما أن المذكرات ستصبح كتابًا معروضًا أمام عامة القراء، وكل ما جاء فى المذكرات كان حقيقيًا ولم أتدخل بالخيال، ولكنى تدخلت فقط فى إعادة البناء وفى جعل الكتاب به دراما. هناك نقطة أخيرة أود أن أوضحها وهى أن كل الناس توقفت عند كونى لست راضية عن بهاء طاهر وهذه قراءة سطحية إلى حد ما، فأنا كنت أكتب عن طرائق معاملة الناس لى، وقلت إن بهاء تعامل معى بتحفظ وأعتقد أن هذه ليست سبة.

حلمى شعراوى: هناك نقطة تتعلق بالتاريخ للمجموعة التى حُبست فى عام

١٩٦٦، لأن هذه المرحلة مهمة فى تاريخ اليسار نفسه، لأنه أُتهم أنه بعد عام ٦٤ أصبح خادمًا ومواليًا لعبد الناصر، وأذكر أن هذه الحبسة كانت تضم مجموعة من الشباب منهم غالب هلسا وصلاح عيسى ومحمد عبد رب الرسول وكان سببها مجموعة من المقالات التى نُشرت فى صحافة القاهرة وبيروت عن تفسير إشكالية دور العسكريين العرب وخصوصًا فى مصر وكانت هذه المقالات سببًا فى هذه الحبسة، وهذه الفترة كانت غنية وكان الصدام مع النظام الناصرى بسبب تغلغل الفكر اليسارى داخل منظمة الشباب، وكانت التهمة أن الشباب اليسارى يسعى للسيطرة الفكرية على منظمة الشباب.

د.عمار على حسن: أعتبر هذه الندوة (ندوة أدب السجون) ندوة نوعية فى المشهد النقدى على مدار السنوات الأخيرة؛ لأنها تتحدث عن أدب السجون فى وقت ظن فيه البعض أن التجديد فى الشكل الروائى يعنى نسف المضمون تمامًا والقضاء عليه، وأن الأدب الجديد الذى يجب أن ينتج للحظة جديدة، حداثية وما بعد حداثية، يعنى الإتيان على المضمون، وأن الأدب لا يجب أن يحمل أى معنى، وإنما فن خالص. ربما أصحاب هذا الاتجاه كانوا معذورين، لأن أصحاب الأيديولوجيات والواعظين حاولوا تسخير الأدب تسخيرًا سياسيًا محضًا. وهذا أيضًا خطأ تاريخى وخطأ علمى، لأن الأدب له فنيته وله أدبيته التى لا يمكن القضاء عليها.

هنا تأتى أهمية هذه الندوة فى الوقت الذى يحدث فيه تحول مهم وما أسميه عودة الوعى، بمعنى أن التقدم الذى حدث فى تخليص الأدب من الوعظ والأيديولوجيات التى حمّلته ما لا يطيق ومن انتهاكه على يد السلطان وأتباعه. هذه اللحظة التى تخلصنا منها بالعودة إلى أدبية الأدب والانتصار لها. هنا يعاد التوازن مرة أخرى، بالحديث عن الأدب بوصفه حاملاً لمضمون، ولا يمكن للأدب على الإطلاق إلا أن يكون حاملاً لمضمون، حتى المقولات النقدية مثل البنيوية والتفكيكية وما بعد الحداثة، فمقولاتها الأساسية وإسهاماتها الرئيسية التى قدمها آباؤها الأولون، حين تدقق فيها تدقيقًا علميًا صارمًا ستجد أنها لم

النص ذاته مهما كان. ومن ثم أعتقد أن لحظة التحول هذه، والتى واكبها العديد من الجوائز وعودة القراء إلى بعض الروايات، بدأت تعيد تشكيل المشهد من جديد. وبدأنا ندرك أن المضمون مهم ولا يمكن التفريط فيه بأية حال من الأحوال، ولذلك فهذه الندوة من هذه الناحية، لأن اليسار الذى احتضن الأدب وأنتج لنا نصوصًا عامرة يدرك أن القضايا الكبرى لا يمكن إسقاطها بشكل كامل، وتجربة السجن من القضايا الكبرى التى لا يمكن إسقاطها، وفى الفترة الأخيرة كتب الكثيرون ومنهم تودوروف عن أن الأدب فى خطر لأننا أدركنا فى لحظة من اللحظات أن التذمر من الانتهاك الأيديولوجى والسياسى للأدب كاد أن يقضى تمامًا على أحد الوظائف المهمة للفن وهى التقدم الاجتماعى.

شهادات حية

شهادة د.أمينة رشيد

أريد أن أتحدث عن السجن بين القمع والحرية. فالسجن بالتأكيد تجربة قمع، فكل ما قاله الأخ سيد ندا عن السجن بصفته مقاومة لظروف سيئة حقيقى، فالسجن تأبيد فى المكان وتعطيل فى الزمان. صحيح أن هناك من خرج من تجربة الاعتقال مبدعًا وأديبًا. لكن ليس كل من دخل السجن خرج منه مبدعًا! فالسجن تعطيل بمعنى أو بآخر سواء لمشروع خاص أو عام. فالسجن حقا خبرة فراق مؤلم وقاس مع من نعيش معهم، يحبوننا ونحبهم، نحتاج إليهم ويحتاجون لنا.

عندما سجنت كانت لدى صورة رومانسية لبطولات السجون ومقاومة قهرها. تجربة شىء جديد غير مألوف وغير عادى. لكنه كان صعبًا، مرعبا أحيانا، مقلقا بأسئلته بلا جواب والانتظار الدائم الذى يملأ أيامنا. وأصعب ما واجهته فى المعتقل كان عندما نقلونى من الجامعة التى أحبها وأحب التدريس فيها، أحب طلابى وزملائى. وتساءلت ماذا أفعل عندما أخرج بدون هذا العمل الذى يمثل لى معنى الحياة ونكهة أيامها؟.

أول شىء وصلنى كانت الرائحة الكريهة للسجن. وعندما خرجت لم أستطع ارتداء ملابسى التى دخلت بها حيث ظلت تلك الرائحة ملتصقة بها، وحتى الآن أتذكرها إذا عادت بى الذاكرة إلى أيام السجن. وأتذكر أيضًا زحمة السجن

بنسائه الكثيرات، لكل منهن حكايتها، وجعها الخاص الذى يتحول إلى وجعنا جميعًا.

السجن هو وسائل مختلفة للقمع، منها البدنى أو المعنوى أو كليهما. هو هذا القمع الذى تحدث عنه ميشيل فوكو فى كتابه المشهور: المراقبة والعقاب. أى غرض السلطة فى الاستيلاء على عقل البشر من أجل تطويعهم، حتى يصبح الإنسان هذا المواطن الذى تريده السلطة وليس المواطن المناضل، أو ببساطة الحر!

كيف إذن نتحدث عن ثراء التجربة؟ وأين هنا مفهوم الحرية؟ حسب المثل القائل "ما لا يقتلنى فيقوينى"؟

إن لكَل منا مشروع فى حياته يمكن السجن أن يقويه أو يدمره، فالسجن تجربة توحد مع الذات وتواصل مع آخرين فى آن، وعن نفسى أتأرجح فى حياتى بين المثال والواقع، بين بناء واقع عبر القراءات، وإخفاق الإنسان واصطدامه بالجدران الصلدة للحياة.

وأتذكر فى السجن الرائحة الكريهة التى تصاحب كل شىء فى المعتقل، من جدران رمادية قذرة، وحزن غروب الشمس، ودخول النهار المفاجئ فى الليل، ثم الليل الثقيل حيث الأرق أو السقوط فى نوم ثقيل بلا أحلام، بلا قرار، وتحرر الصباح الذى يأتى حافلا بالأحداث، فقد كنا مشغولين طول الوقت، رغم الفراغ الخاص بحياة السجن. ففى الصباح نطالب، نقاوم، نتخانق مع الإدارة، ونعيد طبيخ الأشياء: فقد منحت لنا إدارة السجن "سبرتايا" صغيرة تمكننا من إعادة طهى ما يصل لنا من أكل غير مستو. والأهم كنا قادرين على الضحك، نضحك من كل شىء ومن لا شىء. أتذكر د. لطيفة الزيات، خفة دمها وحسها بالفكاهة، ففى أول ليلة لنا فى السجن سمعنا فى العنبر المجاور لنا أحد ينادى يا أم فاطمة، فردت أخرى قالت لها أم فاطمة مين القتالة ولا الحرامية؟ فوجدت

لطيفة تنظر لى وتقول احنا فين يا أمينة؟ فقلت لها إحنا فى السجن الذى يضم كل أنواع السجينات، من القاتلات والمتسولات والقوادات والنشالات، "فعلمونا مثلاً فن انشل فى الأتوبيس!".

السجن كريه بكل ممثليه من مدير السجن، والمخبرين..إلى المعاونين، ولكن الشئ الذى كان يفزعنا هو الزيف، فطول الوقت الكل يكذب، يقال لنا أشياء ثم تحدث أشياء أخرى تمامًا.. وانا ونوال السعداوى كنا نصدق شوية ويتريقوا علينا، نعيش فى ضباب عدم معرفتنا بسبب اعتقالنا ونعلم تدريجيا أنه تم اعتقال المئات من كل الأطياف بعد تكوين جبهة المعارضة لكامب ديفيد.

أما عن "إيجابيات" المعتقل، وجدت أن سجن النساء هو صورة مصغرة من المجتمع المصرى بأشكاله وألوانه المختلفة. فيه الجميل والقبيح، وفيه أنماط من البشر لم تتح لى حياتى العادية أن أتعرف عليهم. واندهشت لمنطق إحدى الفتيات اللاتى ضبطن فى قضية آداب، عندما رأتنى وفى يدى وردة فسألتنى من أدهالى وعندما قلت السجانة، غضبت منى وقالت: "إخس تخدى وردة من االسجانة؟! نعم فلكل إنسان فى الحياة مفهوم للشرف.وقد كانت المومسات تنادينا بكلمة "ماما" ونوال السعداوى تقول منبهرة: "شوفوا شايفنا كلنا زى أمهاتهم، مساكين! محتاجين حبنا!" بعد ذلك اكتشفنا أن القوادة تسمى لديهن "ماما".

أما القاتلات اللاتى يحكم عليهن بالمؤبد عندما تسمع حكاياتهن تجد منها نماذج فى غاية الإنسانية، فمنهم واحدة مثلاً تزوجت وعمرها ١٢ سنة فكرهت التجارب الأولى للزواج وعندما بدأت تنضج وتستمتع وجدت زوجها يفرض عليها أن تطبخ وتصنع الحلويات لزوجته الأخرى، فأخذت سكين المطبخ وقتلته!. وهناك الكثير والكثير من الأمثلة.

أما بالنسبة لسجينات المخدرات فلم نتعرف عليهن. فقد كنا فى منزلة مختلفة، كل شىء متوفر لديهن وعندما كنا نحتاج لما ليس موجودا عندنا، نطلبه من عندهن فنجده يأتى لنا توا: من السفن أب إلى ال"بيجودى" للف الشعر إلى حلة صنع الكيك!

وأؤكد على أن لولا السجن ما كنت أستطيع التعرف بهذه الفئة من المجتمع، وكنا نستغرب من كل شىء نسمعه وقد وجدنا عالمًا ملىء بالإنسانية وهذا علمنى الكثير. كذلك الصداقة عشتها فى السجن حيث الوقت طويل أمامنا، علينا أن نملأه بكل شىء، الفكاهة والمعرفة، البوح بالأسرار والمناقشات العامة، كل من تعرف شيئا تعلمه للأخريات، نحتفل بأعياد ميلاد حقيقية أو مبتكرة، الخ،

وأعود لأوضح رغم بشاعة تجربة السجن إلا أنها كانت تجربة مهمة جدًا، وكانت لكل واحدة منا طريقتها فى مواجهة هذه التجربة. بالنسبة لى فقد ساعدتنى على حل أكثر من مشكلة، أولها هويتى حيث كنت أتساءل كثيرًا هل أنا مصرية أم أوروبية أم "هجين" ففهمت إننى مصرية، المشكلة الثانية إنه كان عندى أحلام بأن أرى مجتمع بلا طبقات، ورغم إننى لم أعانى من أى قهر بل كان عندى عائلة ليبرالية، لكن كانت عندى دائما فكرة رفض الطبقية. وكنت أتساءل هل هو حلم رومانسى أم أننى مستعدة أن أتحمل النتائج، وأستطيع أن أكمل كفاح من أجل مجتمع أفضل؟

خرجت من السجن بقناعة صلبة بأننى أستطيع إيجاد طريقى والتحرر من الزيف أو الوصولية وأن الإنسان يعيش نفسه بأكبر صدق ممكن، فالحرية بداخلنا - كما قالت لطيفة الزيات فى رائعتها: حملة تفتيش أو راق شخصية - وممكنة حتى لو أخذنا بكلمة جان جاك روسو: "يولد الإنسان حرًا وفى كل مكان نراه فى الحديد".

الشيوعيات فى سجن النساء

ثريا شاكر موسى
الشهيرة بثريا حبشى

فى يوم ٢٧ / ٣/ ١٩٥٩ كان عيد الميلاد الثامن لابنى الأكبر ممدوح حبشى، وكالعادة عزم كل أصحابه وزملاءه فى المدرسة والأقارب والأصدقاء. وجاء فوزى حبشى من مخبئه المؤقت لحضور عيد ميلاد ممدوح. واحتفلنا سويًا بهذه المناسبة السعيدة، وبعد أن انفض المولد، وذهب كل إلى بيته، دخلت إلى غرفة نومى، وكنت فى منتهى الإرهاق والتعب، وأحسست ولأول مرة هذا الإحساس بدفء السرير ونظافته، وكأنى كنت أحس أنى سأفقد هذا السرير وهذا الدفء لسنين طويلة. وبعد ساعتين فقط من هذا الإحساس الغريب إذ بى أسمع طرقات على الباب ليست بخافية علىّ، فكان لابد أن أنزع الفوطة البيضاء التى اتفقت مع فوزى على وضعها على الحبل فى البلكونة، حتى إذا لم يجدها يعرف أنه جد فى الأمر شىء. وبالفعل نزعتها وفتحت الباب، وكان ضابط ملكى وحوالى خمسة أو ستة من المخبرين. طبعًا سألوا عن فوزى فأخبرتهم أنه مسافر ولا أعرف مكانه بالضبط. وبعد أخذ ورد وتفتيش دقيق فى كل شىء بالمنزل إلا غرفة الأولاد الثلاثة؛ لأن الضابط منع الشمحطجية من دخول الغرف خوفًا من استيقاظهم. بعدها طلب منى أنزل معه ولكنى حاولت أن أتفلسف شوية ولكنه بين لى العين

الحمرا، وقال ما تخلنيش استعمل معاكى القوة، وأشار إلى الشمحطجية إياهم، فسألته بمنتهى البراءة هل هو اعتقال حتى أخذ بعض حاجياتى، ولكنه أكد أن الموضوع ليس أكثر من سؤالين وتعودى بمنتهى السرعة! والغريبة إنى صدقت! ونزلت معه وذهبنا إلى مبنى المباحث العامة بلاظوغلى، وهناك أحضر أمر اعتقال وقال أنا آسف لم أكن أعرف، وجلست على أحد مكاتب الضباط فى إحدى الغرف. بعد شوية جاء أحد الضباط ومعه معتقلة أخرى وهى عاملة فى شبرا الخيمة وأخذ يشتمها شتائم فظيعة وبعدها قلمين على وجهها!!

أنا شفت كدة وأخذت أتزحلق من على الكرسى اللى أنا عليه، لدرجة لم ألحظها إلا بعد أن كدت أقع، وأخذت أفكر وأفكر ماذا أفعل لو حدث معى مثل هذه المسكينة ولله الحمد لم يحدث.

وتركت فى مكانى حتى جاء نفس الضابط ورمانى فى قسم الموسكى.. أوسخ قسم، إذ لربما فى الدنيا، ودخلت غرفة درجة القذارة فيها لا توصف وجلست لوحدى فى هذه الحالة المزرية إلى أن أحضروا بعضًا من أولاد الشوارع وأخذوا يقومون بأفعال قذرة ومقززة.. المهم أخذتنى العزة بنفسى وطلبت مقابلة سعادة البيه!! وأخذت أكلمه بكل احترام وأن هذا لا يليق و... و... ولكنه بادرنى بقوله لو كنت محترمة زى ما بتقولى ما كنتيش تبقى هنا فى وقت زى ده.. شوفى جابوكى منين وحدفوكى علينا.. وكلام كثير.. فوجدت نفسى لا أدرى ماذا أفعل أو ماذا أقول.. ولكنى فى الواقع قلت أكثر من اللازم وصوتى العالى لعلع، وبصيت لقيت الضابط الأكبر جاء وهدّانى وأمر بإخراج الأولاد من الغرفة القذرة إياها.. وعدت وإذ بنفسى تصعب علىّ وأذرف الدموع الساخنة على هذا الوضع المشين.. وبعدها أنّبت نفسى على هذا الضعف الإنسانى..

وقد كنا فى شهر رمضان وفى ساعة الإفطار جاءت عربة الترحيلات ومررنا على كل أقسام البلد ونأخذ من كل قسم اثنين أو ثلاثة اللى فيه القسمة وذهبنا إلى سجن النساء بالقناطر..

كان فوزى قد حكى كثيرًا عن السجون والمعتقلات وقرفها وكآبتها، ولكن لم أكن أتصور أبدًا أنها بهذه الكآبة.. ودخلنا عنبر به سبعة سراير.. كل سرير مكون من ثلاثة أدوار من السست الحديد الناشفة بدون أى مرتبة أو مخدة.. وقد دخلنا السجن بالليل فزاده الليل كآبة وكان بالعنبر جردلين فقالت السجانة لا فض فوها يا ستات الجردل ده تشربوا منه والثانى...؟؟ وأحضرت لكل سرير بطانيتين مهلهلتين وملاءتين بالبق والقمل والبراغيت.. بالطبع لم يجرؤ أحد منا على الاقتراب منهم.. وكنا كأننا فى ثلاجة والحديد معلم فى جسمنا ولم ننم دقيقة واحدة حتى الصباح.. وأول حاجة عملناها فى الصباح أننا بدأنا معركة البطاطين وذهبنا إلى المأمور للمطالبة بمطالبنا العاجلة وهى البطاطين ثم مراتب ومخدات وترابيزة نأكل عليها ثم دكتين للجلوس و.. ولكنه قال حيلكم أنتم جايين هنا فى أوتيل ٥ نجوم؟ أنتم فى سجن.. وممنوع فيه المراتب والمخدات ولكنه اقتنع بإحضار بطاطين جديدة. وهى خشنة جدًا وقال سننظر بعد ذلك فى موضوع الترابيزة والدكة. هذه كانت أول معركة خضناها وأخذت المعارك تتوالى كل يوم وكل ساعة من قلة وجود أى شىء حتى ملابسنا لا توجد.

والكثير منا صدق كلام الضابط.. ومكثت بهذا الشكل لمدة ١٠ أيام حتى جاءت لنا الطرود من الأهالى.. وأنا كمان كنت رايحة بتايير ضيق وجزمة كعب عالى "تقولشى رايحة سهرة" لكن لحسن الحظ أخذت معى البالطو وكان واسع وطويل ونفعنى جدًا لأننى كنت أعمل نصفه كملاءة فوق البطانية المشوكة ونصفه الثانى كغطاء.. وكنا نغسل ملابسنا الداخلية وننتظرها حتى تنشف ونلبسها.

وصل عددنا إلى ٢٦ معتقلة واستطعنا البقاء فى عنبر واحد رغم اختلاف أعمارنا واختلاف مواقفنا فى الحياة، فالبعض كن طالبات فى الجامعة، والبعض أمهات تركن أطفالهن الصغار والرضع، ومنا من تركن أولادهن فى سن المراهقة، ومنا من كانت حامل فى شهرها الثالث.. إلا أننا كنا نراعى مشاعر بعضنا البعض ونحاول التأقلم معًا ونعمل على تخفيف وطأة هذه الفترة الكئيبة من حياتنا..

كانت تحدث بيننا بعض الخلافات، إلا أننا كنا نحتويها دائمًا فى وقت قصير ودون أن يشعر بها أحد.

بعد أربعة أيام من اعتقالى جاءتنى رسالة صغيرة من فوزى، رغم كل التضييق الشديد أنه تمكن من إرسال رسالة صغيرة.. وبقدر سعادتى وفرحتى بهذه الرسالة، إلا أنى على عكس ما كنت أنتظره يخبرنى فيها أنه يفكر أن يشتت الأولاد الثلاثة كل فى بيت مختلف حتى يغلق البيت، لأنه لا يوجد ما يوفره لهم فى هذه الفترة، ولا يعرف كم من السنوات سنمكث.. وكانت والدة فوزى تعيش، وكانت سيدة قوية ومكثت مع الأولاد. فكتبت رسالة بمنتهى السرعة، ورفضت الفكرة من أساسها، فيكفى الأولاد حرمانهم من والديهم هل نحرمهم أيضًا من بعضهم ومن بيتهم ومن سريرهم ومن.. ومن.. وكنت ثائرة جدًا فى ردى وأرسلت أخرى إلى أخى وأخبرته أن يتولى رعاية الأولاد، ورجوته بشدة وأن ربنا سيعوضه وأكثر إن شاء الله.

ونعود للحياة اليومية فى العنبر كنا نستيقظ على صوت المفتاح الفظيع فى السادسة صباحًا لنذهب إلى دورة المياه لنغتسل، وكانت الزميلة العزيزة فاطمة زكى تقوم برياضتنا بشوية ألعاب رياضية فى الهواء الطلق خارج العنبر، ثم نعود وننتظر الفطار وكل يوم فيه واحدة مسئولة عن استلام الغداء من المتعهد، لأننا كنا تبع المباحث مش تبع السجن، وكان الفطار عبارة عن شوية فول بالسوس وحتة جبنة قريش ناشفة وشاى ورغيف عيش لا يؤكل والغداء عبارة عن شوية خضار فى صلصة حمراء غريبة الشأن وفيها حتة لحمة لا تؤكل مهما حاولنا وشوية أرز بزيت الماكينات يعنى ريحته جاز وشحم وخلافه والعشاء حتة حلاوة طحينية ملفوفة فى ورق جرائد فكنا نجمع الورق علشان نقرؤه وكانت تبقى فترة فكاهة لطيفة.

كانت أيامنا الأولى فى السجن صعبة جداً ومرهقة حتى بدأنا شيئًا فشيئًا نتأقلم على الوضع.. فكان أول عمل لنا أننا نظمنا نفسنا، بحيث يوجد واحدة

فقط تتكلم باسم العنبر أمام الإدارة، وأخرى مسئولة عن الحياة العامة، وكل يوم واحدة مسئولة عن الإشراف على النظافة فى العنبر... الخ.

فى الأسبوع الأول والثانى لوجودنا بالسجن ابتدينا ذهب ثلاث أو أربع منا كل يوم للتحقيق فى النيابة فالبعض منا اتهم فى قضية وحين كان يحكم عليه كان ينقل إلى مكان آخر بالسجن نفسه ويسمح له بالزيارة طول مدة الحكم ثم يعود إلى العنبر بعد انتهاء مدة الحكم.

ومن أهم الأحداث التى قابلناها كان موضوع الاعتصام منذ صرح عبد الناصر لصحفى هندى شهير (........) بأنه لا يوجد فى مصر معتقلين ولا معتقلات، وسمعنا هذا فى إذاعة السجن لأننا كنا محرومين من قراءة أى شىء.. لا كتب ولا جرائد ولا مجلات ولا غيره.. المهم اتفقنا فيما بيننا أننا سوف نذهب بعد الطابور- وهذا الطابور معناه أن لنا ساعة نتجول فيها فى حوش السجن صباحًا وأخرى مساء- إلى غرفة المأمور ونخبره أننا قررنا الاعتصام عنده حتى يأتى من يؤكد وضعنا الحالى.. فرئيس البلاد يقول بالفم المليان إن ما عندوش معتقلين.. نبقى إذًا مخطوفين. وكنت قد حكيت لهن أن فوزى وزملاءه مروا بحادث مشابه ولكنه بالطبع فى ظروف مختلفة تمامًا.. كان ذلك أيام النحاس سنة ١٩٥٠ مش عبد الناصر!!

وبعد طابور الصباح ذهبنا بريطة المعلم إلى غرفة المأمور وأخبرناه بما اعتزمناه، بالطبع رفض أن نحتل غرفته وهاج وماج وهددنا بالويل والثبور وعظائم الأمور إذا لم نرتدع ونعود إلى عنبرنا.. ولكننا لم نرتدع وأصررنا على موقفنا فأدخلونا فى الغرفة الرئيسة وهى غرفة مقابلة لغرفة المأمور وأحضروا حوالى ٣٠٠ عسكرى عملوا التمام والفرقعة بالسلاح وهذا بالطبع للتخويف وبرضه لم نتراجع، فتفتق ذهنهم عن فكرة جهنمية وهى أنهم يأتون بحوالى ٣٠ أو أكثر من المسجونات المعروف عنهم الخناقات وأجسامهم ضخمة وأطلقوهم علينا ليضربونا ويجرجرونا إلى العنبر.. وبالفعل هذا ما حدث فضربنا بكل قسوة

وعنف واشتركت أيضًا بعض السجانات وأرادوا أن يسحلونا فى حوش السجن حتى مكان العنبر ولكنى وقفت وبكل قوة هتفت تسقط سياسة الكذب والنفاق والمعتقلات يرددن الهتاف حتى وصلنا إلى العنبر ولم نجعلهم يسحلونا. وفشلت خطتنا للأسف وسجلوا الحادث بأنه خناقة بين المسجونات العاديات والمعتقلات الشيوعيات.. وأوقعوا علينا عقوبات كثيرة منها حرماننا من الطابور الصباحى والمسائى لمدة شهر.. وحرماننا من العشاء لمدة شهر أيضًا وحرماننا من الشراء من الكانتين.. ولكن المأمور بحركة جدعنة صعبنا عليه فسمح لنا بالشراء من الكانتين بتاريخ سابق لتوقيع العقوبة حتى يكون لنا مئونة للعشاء ولا نجوع...

بعد هذه العلقة السخنة لم نسكت وكنا دائمى المطالبة بحقوقنا المسلوبة، وطالبنا بحضور النيابة للتحقيق فى الإصابات والرضوض الخ. وبعد حوالى أسبوع حضرت النيابة وكان مع وكيل النيابة شخص آخر.. وكانت الزميلة فاطمة زكى قد كسر لها ضلع فى هذه الواقعة وكانت هى أول المتكلمات فطلبت أولاً معرفة هذا الشخص الموجود مع النائب. فلم يتمكن من إثبات شخصيته.. فقالت له أنا لن أتكلم إلا إذا خرج هذا الشخص لأنى متأكدة أنه مباحث.. ومع إصرارها طلب وكيل النيابة من ذلك الشخص الخروج، وابتدا أخذ أقوالنا وقلنا كل ما نريد وبالطبع لا شىء حصل بعدها، كانت هذه الواقعة يوم ٢١ / ٥/ ١٩٥٩.

أعتقد يوم ٢٥ / ٥/ ٥٩ اعتقلت الفنانة القديرة إنجى أفلاطون وجاءت لى بخبر اعتقال فوزى..

قائمة الممنوعات كانت كثيرة منذ دخولنا السجن ومن أهم الممنوعات كانت الزيارة والقراءة والكتابة. وحتى الأشغال اليدوية كانت ممنوعة. أما المسموحات فكان يسمح للفرد بتحويل اثنين جنيه شهريًا على الكانتين وكنا نعيش حياة جماعية بمعنى الكلمة (وكانت النقود غير مسموح بتداولها داخل السجن) فكانت العملة التى نتعامل بها هى السجاير نشتريها من الكانتين وكان مسموح أيضًا بورود طرد من الأهالى مرة كل شهر.. وأيضًا كتابة خطاب لأهالينا أو للسجن الآخر الذى به أزواجنا مثلاً مرة واحدة كل شهر.. وكان مخصصا لنا اتنين

نبطشية لخدمتنا وملء الجرادل وتفريغ الملآن وتنظيف العنبر الخ.. وقد أفهمونا هؤلاء أن موضوع المراتب علينا وعلى الدكتور فهو الذى يكتب تصرف مرتبه زى ما تقول نصرف الدواء أسبرينة مثلاً.. وبدأنا معركة المراتب بحجة أننا مرضى روماتيزم وهكذا بدأ صرف مرتبة لكل ٢ أو ٣ فى الشهر حتى حصلنا كلنا على المراتب، وكانت سعادتنا لا توصف عندما نمنا على مرتبة بعد طول حرمان، وعموما كانت معاملة الأطباء لنا جيدة للغاية..

لقد كان التحضير الذى جهزته إدارة السجن والمباحث لاستقبالنا بالنسبة للمساجين العاديين، فقد أوهموهم أننا معشر الشيوعيون مثل الشياطين الحمر.. فتصوروا أن واحدة مسجونة عندما رأتنا كانت أول كلمة قالتها "يعنى دول ناس زينا" وعندما استفسرنا منهم عن معنى كلامهم، أخبرونا أن هذا كان تصوير الإدارة لنا.

تميزت تلك الفترة أيضًا بصعوبتها ولكننا استطعنا أن نشغل وقتنا بالجهود الذاتية.. فبدأنا نفكر فى ملء الفراغ العظيم فى التمثيل وعملنا أكثر من مسرحية.. كان بعضها من تأليف وإخراج الزميلة انتصار خطاب.. وكان الجميع مشتركون تقريبًا فى التمثيل ما عدا اثنين أو ثلاثة متفرجات وكنت أنا دائمًا من المتفرجات.. وفى أعياد الميلاد لأولادنا وأزواجنا كنا نحاول أن نحتفل فى العنبر بقليل من التصرف. وبعد ذلك فكرنا أن نعمل أشغال إبرة.. وكانت صهباء البربرى من أحسننا فى هذا المضمار وأيضًا فى التفصيل وكنا نعطى كيس الأشغال وهى بالطبع من الممنوعات كل يوم صباحًا للنوبتجية لتخبئته خارج العنبر وفى الغالب كانت تدفنه فى مكان ما فى حوش السجن وتحضره لنا فى المساء لأننا كنا معرضين للتفتيش فى أى ساعة من النهار..

كان ذلك يتم بالطبع بمساعدة بعض العاملين فى السجن الذين احترموا نضالنا واحترموا وحدتنا واحترموا حياتنا الجماعية.

كنا نتحايل أيضًا للخروج من السجن للعلاج للقصر العينى مثلاً وكثيرات منا ذهبن إلى هناك فى عنبر خاص كان للمعتقلات وبجواره آخر للمعتقلين. وكانت

لنا فيه صولات وجولات.. فكنا نحاول أن نرى أطفالنا وأهالينا، وتحضرنى هنا قصة طريفة وهى أنه فى إحدى المرات طلب الدكتور فى السجن عمل أشعة على الكلى.. فجاءت الموافقة على أنى أذهب إلى سجن طره وجاء الحرس والذى منه من المخبرين والعساكر وأحد الضباط.. وذهبت إلى سجن طره ومدير السجن هناك استعجب جدًا لماذا هذا الإجراء العجيب؟! أدخل واحدة زى دى فى وسط رجال مؤبدين دول يأكلوها "أنا يا بنتى داخل معاكى" ولكنى ذهبت إلى غرفة الأشعة وقلت لابد أن تكون ممرضة التى تحضرنى للأشعة.. والمدير أمّن على كلامى، ثم كتب تعود ومعها اثنين من الممرضات من مستشفى سجن النساء.. وبالفعل جاءنى الحرس بعد أسبوع وذهبت نفس الطريق، ووصلت هناك فكان جهاز الأشعة معطل.. فكتب المدير لماذا لا تذهب هذه المعتقلة إلى مستشفى عام وليس سجن آخر... وأخيرًا أرسلونى إلى القصر العينى.

وبعد كفاح مرير استطعنا تهريب كل شىء إلى داخل السجن.. خطابات ذوينا فى الخارج ومن السجون الأخرى.. الكتب أيضًا كانت تهرب إلينا، فمثلاً استطعت الوصول لصداقة إحدى المعلمات من المسجونات العاديات وهى تاجرة مخدرات وكانت تأتينى خطابات من البيت عليها. وتحضرها لى.. وكانت إحدى قريباتى، وهى أيضًا صديقة حميمة لى أن تكتب لى كل ما أطلب معرفته دون أن تكتشف بالمرة.. وكان اسمى فى الخطابات نجفة واسم ممدوح محمود واسم حسام حسن واسم نجوى عيشة.. وعندما علمت بعض الزميلات أرادت إحداهن وهى إيفون حبشى أن تستعمل نفس الطريقة ولكن من سجن الواحات واختارت إحدى المسجونات المقطوعات يعنى عمرها ما وصلها جواب فى حياتها، لأنها لا تعرف القراءة. أرسل لها صديقها خطاب منمق وخطه جميل وأسلوبه رائع ويصفها بالسوسن والزنبق.... الخ فبالطبع اكتشف على الفور.. وكان فيه تحقيق والذى منه.. وأنا استمريت ولم أتوقف..

وفى إحدى المرات وصل إلى علم الإدارة أننا نقوم بعمل بعض المشغولات اليدوية، وأعتقد أنها كانت وشاية من بعض النوبتجيات، فأحضروا كيس

الممنوعات وأحضرونا أمامه وسكبوا عليه بعض البنزين وأحرقوه فى وسط الجوش، يا للوحشية..

فى إحدى مرات التفتيش وجدوا عندى بعض الممنوعات، وهى عبارة عن خطابات على ورق بفرة من فوزى وبعض النقود وكنت أحتفظ بها لاستعمالها فى خروجى للقصر مثلاً.. فكان مصيرى إلى التأديب وهو عبارة عن زنزانة كئيبة صغيرة حوالى متر فى مترين سوداء الحوائط والأركان.. مملوءة بكل أنواع الحشرات والقاذورات، لا يوجد بها سرير ولكن بُرش يعنى على الأرض وكان وقت كتابة الخطابات المأمور يقرأ الخطابات قبل إرسالها للمباحث فتعمدت كتابة الخطاب فى وصف الزنزانة وقذارتها والحشرات التى بها وأخذت استفيض فى وصف الحشرات، وكيف أنى كنت أتسلى بها وأتحايل عليها.. وفى الحقيقة الخطاب كان دمه خفيف جداً.. المأمور بعد أن قرأه خاف على نفسه إذ ربما يحاسب على هذه القذارة الموجودة من رؤساءه فى مصلحة السجون.. فناداني وقال "اكتبى خطابا آخر ليس به هذا الكلام" فقلت أخرجنى من هذا اليم أو من هذا المكان.. ووصلت المساومة لنصف المدة المحكوم بها فى التأديب..

طالبنا مثلاً أن يسمح لنا بعمل فصول محو أمية للمسجونات فرفض طلبنا... يا للغباء!!

وهكذا كانت حياتنا تسير بطيئة كئيبة وسخيفة، ولكننا مع ذلك كنا نجد بعض المفارقات المضحكة التى تغرقنا فى الضحك رغم كل الكآبة اللى كنا فيها.. إلى أن جاء يوم أعتقد كان فى شهر أكتوبر سنة ١٩٦٢ ونودى على ست معتقلات إفراج وهن: ليلى الشال، ليلى عبد الحكيم، ليلى شعيب، انتصار خطاب، إجلال السحيمى، محسنة توفيق.

طبعًا سررنا جدًا لبداية الإفراج وقلنا ربما سنخرج تباعًا، ولكن للأسف فوجئنا ذات ليلة بعد هذا الإفراج بفترة صغيرة أن فرقة من المباحث حضرت خصيصًا للتفتيش وفتح علينا العنبر ونحن بقمصان النوم وفارشين كل الممنوعات

وهات يا تفتيش دقيق جداً، وأخذوا منا الكثير من خطابات أزواجنا وأوراق وخلافه واستمر التفتيش لمدة ثلاث ساعات.. وبدأت إدارة السجن فى التشديد علينا بوضع سجانات شديدات فظيعات.. ففكرنا بعد الإفراج عن هذه المجموعة أنه لا بد أن نعمل شيئًا فاقترحنا الإضراب عن الطعام والمطالبة بالإفراج أو الموت.. فأرسلنا هذه المقترحات للزملاء فى سجن الرجال بالقناطر فأرسلوا بعدم الموافقة وعززوا معارضتهم للأوضاع السيئة فى البلد. وأنهم ربما يتركونا للموت.. ولكننا لم نأخذ برأيهم وبالفعل بدأنا الإضراب وكان فى شهر نوفمبر سنة ٦٢ على ما أعتقد، والمطلب هو الإفراج.. ولحين الإفراج تحسين الظروف المعيشية..

ثم أعلنا الإضراب ورفضنا الأكل وأبلغنا المأمور.. وعملنا كل المقدمات المطلوبة.. ونصحنا النصائح المعهودة ولكننا أخبرناهم أننا قررنا الإضراب حتى الموت أو الإفراج ونقلنا إلى المستشفى الملحقة بالسجن وكنا نشرب ماء عليه نقطتين ليمون.. وفى اليوم العاشر على ما أعتقد جاءتنى زيارة رسمية والدى ومعه ممدوح وحسام ليضغطوا علىّ لكسر الإضراب وأخذ والدى يقول إن عنده وعد أكيد أنه سوف يفرج عنى إذا رجعت عن هذا الإضراب.. والأولاد كذلك أرجوك يا ماما علشان خاطرنا كلى علشان ما تموتيش.. وكلام كثير من هذا القبيل.. ولكنى قلت لهم الكلام ده مش صحيح يا حبايبى وأنتم لسه صغيرين وبكره لما تكبروا هاتفهموا ماما عملت كده ليه!! الكل بعد ذلك توقع أنهم سيعطون زيارات لأولادهم.. فقلت لهم لا أعتقد ذلك لأن دى كانت محاولة بيعملوها لأنهم عارفين نقطة ضعفى وهى الأولاد. فلما لم تنجح معى لم يكرروها.. وهذا ما حدث بالفعل.

استمر الإضراب ١٦ يومًا بالتمام والكمال، موقف الأطباء كان كويس معنا جداً، والإدارة لم تلجأ للاستفزاز.. وفى اليوم الـ ١٤ كان التقرير الطبى يقول أن فيه ثلاثة مشرفين على الموت وكنت أنا وفاطمة زكى وجنيفيف سيداروس، بعد هذا التقرير تحرك الموضوع ففى اليوم الـ ١٦ حضر اثنان من المباحث جاءا

بهدف إنهاء الإضراب.. كنا كلنا فى حالة سيئة.. قال إيه مطالبكم قلنا فى صوت واحد الإفراج الإفراج.. قال "ما فيش إفراج" ما فيش دولة تحترم نفسها تنفذ رغبة كام واحدة أضربت عن الطعام، وكان يتكلم بمنتهى الغطرسة والاستفزاز.. فقلنا له إذًا لا يوجد كلام عندنا ما دمت بدأت بهذه الطريقة.. فبدأ الشخص الآخر يلطف الموضوع.. فقلنا إحنا عاوزين النيابة.. قال "ما فيش نيابة" إحنا ممكن نسيبكم تموتوا ولا حد يدرى بيكم.. ردينا عليه كلنا.. لماذا حضرتم إذًا؟ لماذا لم تتركونا نموت.. وبعد أخذ ورد وكلام كثير قال "نيجى للمفيد" أولاً "إفراج ما فيش" ولكن بعد مناهدة قال ممكن يكون فى أقرب وقت. قلنا له حدد ما هى حدود أقرب وقت ممكن تكون سنة أو سنتين أو ١٠ سنين.. قال "ما فيش تحديد وقت" فدخلنا فى المطالب الأخرى لحين الإفراج.. أولاً قراءة الجرائد.. قال "موافق" "كتب" "لا" تحسين الأكل بل نطبخ لنفسنا قال "موافق" زيادة فلوس الكانتين بدل ٢ جنيه تخليه ٤ "موافق" قلنا زيارة قال "لا" الجوابات بدل كل شهر تصبح كل ١٥ يوم، ونادى على المأمور ونبه عليه بالتعليمات وقال هاتوا الأكل علشان ياكلوا أمامى وسجل كل هذا فى محضر وأيضًا الوعد بالإفراج وانتهى إضرابنا!!

بعد هذا الإضراب تحسنت الحياة فى السجن بعض الشىء فيكفى أن يكون عندنا وابور جاز نطبخ عليه ونستلم كل المؤن من المتعهد ونرفض إذا كانت اللحمة عجوزة مثلاً أو الخضار دبلان أو،.. إلخ. وكانت تسلية لطيفة لنا وقسمنا أنفسنا كل اثنتين لهم يوم واحدة شيف، والتانية مساعدة الشيف.

وفى أحد الأيام كانت نجوى ابنتى الصغرى وكان عمرها لم يتعدَ الثالثة أن قالت لعمها وهو مشهور عنه الاندفاع والجرأة "أنا نفسى أشوف ماما دى شكلها إيه؟ وكنت قد تركتها وهى فى حوالى السنة من عمرها ولم أرها ابدًا. طول مدة غيابى فى السجن، لكنى رأيت الأولاد أكثر من مرة مثلاً.. المهم أخذها عمها وأحضرها إلى السجن، ودخل للمأمور وقال له أن جايلك بصفتك أب مش ظابط.. وأنا مش عاوز أشوفها.. وفوجئت وأنا بالعنبر بإن المأمور عاورك، فلم

استغرب الموضوع لأنى كنت وقتها المتحدثة باسم العنبر. فوجدت طفلة جميلة تمكث على مكتب المأمور.. فنظرت إليها ولم أعرفها للأسف ولكننى فى الواقع كنت أقول فى سرى يا ليتها كانت نجوى.. ربما هى الآن مثل هذه الطفلة الجميلة، ووقفت هكذا دون حراك أنظر لها والمأمور يرقب الموقف دون أن يتكلم، حتى قال إنتى ما تعرفيش دى مين؟.. هو قال كده وأنا انقضيت على البنت أحتضنها بشدة وأبكى والبنت تبكى من غرابة الموقف حتى المأمور تساقطت الدموع من عينيه وحاول إخفاءها بكل الطرق.. وكان موقف لا ينسى.. وقال أنا كإنسان لم أستطع منع هذه الزيارة رغم مخالفتها للقوانين واللوائح.. كان اسم هذا المأمور حسن الكردى.. وبعدها أعطاها علبة ملبن وقال لها خدى دى من ماما.

حادثة أخرى خاصة بالأولاد برضه، كانت زميلتنا إيفون حبشى مسجونة والمسجونات يصرح لهن بالزيارة وأولادى اسمهم حبشى برضه يعنى الحكاية مش هاتبقى مكشوفة.. وأخبرت الباشسجانة بذلك حتى تساعدنى ووافقت. وفوجئت وقت الزيارة أن الدنيا كلها كريست فى دقائق.. ضباط من المباحث دخلوا واحتلوا حجرة الزيارة.. وبعدها الأولاد حضروا ولا على بالهم وأنا أراقبهم من بعيد.. وكنت ارتعش من الخوف على الأولاد فدخلت دورة المياه حتى أختبئ فيها ولكنى وجدت الضابط يدق علىّ الباب ويقول أنا عارف يا ثريا إنك جوه أخرجى سلمى على أولادك فخرجت وأنا فى حالة يرثى لها وأنا أصرخ وأقول ما حدش له دعوة بيهم واللى هايمسهم أنا هاشرب من دمه وكلام أنا مش عارفة كنت بأقوله إزاى ونزلت فيهم شتيمة وكانت حالتى فظيعة جداً... لدرجة أن الضباط أنفسهم تأثروا من منظرى كان شىء يقطع القلب وانقضيت على الأولاد أقبلهم وأحتضنهم بشدة وأصرخ وأشتم وأبوس كله فى آن واحد شىء بشع.. ولكن الذى ضايقنى أكثر شىء أن الأولاد كانوا متأثرين من رؤيتى فى هذه الحالة الشاذة.

وبعد مرور حوالى أسبوع فوجئت بحضور طاقم من الضباط بالكابات الحمراء لعقد محاكمة عسكرية للست ثريا شاكر- ونودى علىّ لأفاجأ بهذا المنظر اللى

يخوف بالفعل.. كانت السجانة نفسها ترتعش وتقول إنتى عملت إيه ؟ دى الدنيا مقلوبة عليك.. ووقفت أمامهم وأنا قلبى يكاد ينخلع من جنبى وتكاد دقاته تسمع من بعيد.. وتمالكت أعصابى وطلبت كرسى أجلس عليه أولاً.. ثم بدأوا يوجهون التهمة لى- وهى باختصار أنى شفت أولادى... فبدون أن أدرى صرخت فى وجوههم: ألم تستحوا من نفسكم كل هذا الهيلمان لماذا؟! لتحاكموا أم شافت أولادها؟.. بدلاً من أن تحاكمونى، حاكموا القرارات الخطأ التى تضع أم فى السجن بدون أى ذنب.. دون أن يسمح لها بزيارة أولادها للاطمئنان عليهم على الأقل.. إن الأم الزانية والأم القاتلة.. وتاجرة المخدرات يسمح لهن بالزيارة أما نحن فلا.. وتأتون لمحاكمتى؟.. وأنا هنا أقول إنى سأحاول وأحاول ولن أسكت، وأنا أبلغكم بذلك من الآن.. وبالفعل ما كنتش دريانة بقول إيه؟ ولا من فين كل الكلام ده جه على لسانى، وكل واحد يكلمنى كلمة أرد عليه عشرين.. حتى صرخ فىّ "اسكتى" قلت له ولماذا أسكت؟! ماذا تريدون أن تفعلوا بى أكثر من هذا؟.. ولكن يكفى هذا العار لحكومة عبد الناصر أن تحاكم أم فى قلب السجن لأنها رأت أولادها.. وانتهى التحقيق أو المحاكمة على لا شىء بالطبع..

كنا قد دعمنا أنفسنا ببعض الصداقات من بعض السجانات وخصوصًا الباشسجانة وبالطبع كله بثمنه. وأخبرتها إن إحنا نفسنا فى راديو صغير ترانزستور ويدخل مع أولادى ممدوح وحسام وبكده نضرب عصفورين بحجر، يعنى أشوف الأولاد وندخل الراديو.. فوافقت.. وحضروا الأولاد ومعهم الراديو بالطبع، وكانوا فى البيت بيفكروا أنهم يضعوا الراديو فى قلب البطة ولكن طبعًا ما نفعش، ولكن ممدوح لم يعرف استحالة إدخال الرادينو فى البطة، فأول حاجة قالها للباشسجانة عارفة يا طنط أنا جبت لماما راديو فى داخل البطة، وكانت زيارة حلوة لأنها أحضرتهم لى حتى العنبر، وبعد كده حضرت الباشسجانة فين يا ستات الراديو، قلنا لم يحضر بعد.. قالت: الولد ما بيكدبش، جبنا البطة وجبنا كل الزيارة ورينا إزاى حد يحط راديو جوه البطة، الولد ما يعرفش، تقول: لا الولد ما بيكدبش.. وحلفنا بكل الإيمانات وبأعز العزاز إن الراديو لم يصل، وكنا

صادقين بالفعل.. وكان فيه كيس فيه سرنباك (وهو عبارة عن قواقع ناشفة وفيها ريحة زفارة)، يعنى كثير لا يحبوها فوضعوا الراديو تحت السرنباك ولم يجرؤ أحد على تفريغ الكيس. فماذا نفعل بعد كل الحلفان ولا نقدر نسمعه ولا نقدر نظهره حتى جاءت لنا الطرود.. فلفيناه فى كيس نايلون، ووضعناه فى علبة صابون سافو، وقلنا لقد حضر الراديو أخيراً بمعرفة المباحث ولكنها لم تصدق.. وكررت الولد لا يكذب.. أنا متأكدة أنه حضر مع أولادك..

وفى يوم ٢٤ يوليو سنة ١٩٦٣ أفرج عنا جميعًا، وأقفل معتقل السيدات وكنت أنا من أوائل الذين افتتحوه وأواخر الذين أقفلوه.

شهادة أ.جمال الغيطانى

مساء الخير أشكر المركز على دعوتى ويكفى تسجيله لهذه الشهادات، وخاصة أن معظمنا فى عمر متقدم. الشىء الثانى شكر أوجب للأستاذ الكبير الذى أكن له كل تقدير وهو الأستاذ صنع الله إبراهيم. سأحاول تقديم شهادة أكثر مما أقدم دراسة عن أدب السجون، فأنا من الجيل التالى الذى تحدث هذ الليلة، فأنا منذ فترة مبكرة اتجهت للفكر الاشتراكى الماركسى وتعرفت على مجموعة من المثقفين الذين لعبوا دورًا مهمًا فى حياتى وكان على رأسهم صلاح عيسى ومجموعة خريجى مدرسة الخدمة الاجتماعية وقد تعرفت عليهم فى منزل الأستاذ عبد الرحمن الخميس. انضممت سنة ٦٤ إلى تنظيم صغير كان معظمه من المثقفين وهو تنظيم "وحدة الشيوعيين" وهذه أول مرة أقول هذا الكلام لأن ظروفنا كانت مختلفة عن ظروف ١٩٥٩ وكان الأب الروحى لهذا التنظيم هو إبراهيم فتحى واثنين آخرين هربوا من المعتقل وهم بهجت النادى وعادل رفعت اللذان كانا يكتبان باسم مستعار "محمود حسين" كان التنظيم يتبع الخط الصينى كما قيل فى ذلك الوقت. وفى عام ١٩٦٤ فوجئنا بحل الحزب الشيوعى المصرى وحل الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى "حدتو" ونشر الخبر بشكل فيه ازدراء فى الصفحة الأولى للأهرام، وما زلت أتذكر البنط الذى نشر به الخبر وكان فى الخبر ما يسمى بالحزب الشيوعى المصرى، ورفضت وحدة الشيوعيين قرار الحل واستمرت فى العمل التنظيمى، وفى عام ١٩٦٥، لأسباب لا داعى للخوض فيها،

اتخذنا قرار الخروج من التنظيم والغريب أن هذا القرار اتخذ فى وقت واحد بدون اتفاق وكان من اتخذوه هم صلاح عيسى وصبرى حافظ وعبد الرحمن الأبنودى وسيد حجاب وأنا، وبالمناسبة هو كان أقرب للحلقات، كان مجموعة صغيرة من المثقفين، لدرجة أنى أذكر أن كل الاجتماعات التى حضرتها كان كل من فيها أصدقاء أعرفهم، ولكن مع بدء الاجتماع يتم تغيير أسمائنا، يعنى صبرى حافظ يصبح "فريد" وهكذا، ولكن فى الحقيقة أنا مدين لهذا التنظيم بتكوينى، ومنحنى أساسًا لرؤية العالم حتى الآن. فى عام ١٩٦٥ علمنا أن أحد الزملاء سلم أسماءنا للمباحث العامة، والقصة أنه كان معنا واحد يكتب قصة بالعامية، وكان فى ذلك الوقت هناك تقليد القراءة فى الندوات، ووقع هذا الشخص فى غرام ممرضة بالقصر العينى وكل ما أذكره منها عينيها لأنى رأيتها مرة فى جمعية الخدمة الاجتماعية التى كانت تقع فى شارع شريف، واحتاج مبلغا ليفتح بيته، وعلم قريبه اللواء حسن طلعت الذى كان مدير المباحث العامة بأزمته، فعرض عليه مبلغ ١٥٠ جنيه، فسلم أسماءنا كلها، ولا أعرف كيف وصل هذا الخبر للزميل الذى أخبرنى وهو المرحوم أحمد العزبى، ولكن منذ ذلك الوقت بدأنا نتوجس خيفة، أو بدأت أتوقع الاعتقال، وكنت كثير التفكير فى السجن، ويمكن القول إنى سجنت قبل أن أسجن....لماذا؟ لأننى عندما دخلت الحياة الثقافية كانت ندوة نجيب محفوظ مراقبة، ووجود المخبر أمر عادى، وفى الوقت نفسه كنا نسمع عما يجرى فى الواحات، وأذكر أنى كنت أسمع تفاصيل تصلنا، وهناك بعض الزملاء الذين خرجوا فى سنة ١٩٦٢ ووقعوا الورقة التى ذكرها العم فخرى والتى كنا نسميها فى ذلك الوقت الاستنكار، ومنهم أسماء كثيرة جدًا، وكان المستنكر يحظى بشكل من الاحتقار. وقد كتبت قصصا قصيرة قبل أن أدخل المعتقل مما كنت أسمعه من تفاصيل من الزملاء، وأذكر منها قصة نشرت فى مجلة الآداب عام ١٩٦٥ اسمها "رسالة فتاة من الشمال"، وكانت عبارة عن حكاية سمعتها هى أن هناك مسئول فرن فى الواحات (لا أتذكر اسمه الآن) وحدثت علاقة بينه وبين إحدى عضوات جمعية،............ - وهى جمعية تدافع عن المعتقلين السياسيين فى العالم- فكتبت القصة قبل أن أعرف المعتقل، وكتبت

أيضًا قصة اسمها "القلعة" وأخرى اسمها "أحراش المدينة" عن معتقل خرج من السجن يبحث عن أمه التى فقدها، وقد سمعنا الأستاذة ثريا حبشى عندما روت أحد المشاهد المروعة، ومن مشاهد الأدب العالمى..ولا حتى أدب عالمى عند رؤيتها لابنتها لأول مرة، وأنا صراحة لا أغفر لأى نظام ارتكب هذه الجريمة مهما كان، وأريد قول أن فكرة السجن كانت تشغلنى وتملؤنى باستمرار وعبرت عنها فى هذه القصص ونشرت قصة ثالثة اسمها "أمى". فى عام ١٩٦٦ نشر الأستاذ صلاح عيسى ثلاث مقالات فى مجلة اسمها "الحرية" وهى مقالة ناطقة باسم الثوريين العرب وكان عنوان المقالات "دراسة فى ظاهرة يوليه الثورية" ويبدو أن الرئيس عبد الناصر علم بها وغضب غضبًا شديدًا، وقال "احنا حاطين رؤسنا على أكفنا وبعدين يجى الواد ده يقول ظاهرة يولية الثورية" وكانت هذه إشارة. فى ذلك الوقت كان هناك مجموعة من القوميين العرب موجودة فى الاتحاد الاشتراكى ومنهم الدكتور سمير حمزة والذى كان يشرف على منظمة الشباب والتى تولاها فيما بعد الدكتور مفيد شهاب ود.حسين كامل بهاء الدين.

وكان ضباط قسم مكافحة الشيوعية يتم اختيارهم لأن لهم موقف عقائدى وبعضهم تم تدريبه فى أمريكا مثل حسن مصيلحى، وقد استقال احتجاجا على الإفراج عن الشيوعيين، وكان اسمه يثير الرعب لأنَه كان خبيرا فى تدمير البشر وتدمير حياتهم الخاصة، وأنا حريص على ذكر الأسماء لأنه لابد أن نعرف من عذبونا".. فى عام ١٩٦٦ أعتقل صلاح عيسى فى ٤ أكتوبر فتوقعنا أن الدور قادم وبالفعل فى ٩ أكتوبر تم القبض على مجموعة "وحدة الشيوعيين" التى سلم كشف بها من الشخص الذى ذكرته، وأيضًا مجموعة القوميين العرب وبعض الأسماء الكبيرة الأخرى مثل د. محمد الخفيف، ولطفى الخولى، وأمين عز الدين وكانوا هؤلاء من القيادات الكبيرة فى الاتحاد الاشتراكى فى ذلك الوقت، ولكن لم يستمر وجودهم فى السجن إلا حوالى ثلاثة أيام. بالنسبة لى تم طرق الباب فجرًا ودخل ضابطٌ، وكانت شقتنا متواضعة، ونتيجة الاقتحام أصيب أخى الأصغر بصرع وأصبحت شيزوفرينيا بعد ذلك ومازال يعانى من هذا المرض حتى

الآن، نتج عنه التهاب فى السحايا..مشكلة كبيرة جدًا تحملتها الأسرة نتيجة لحظة الاقتحام. كان الضابط غريبًا جدًا لأنه أخذ كمية كتب كبيرة وأخذها بطريقة غريبة، يعنى مثلاً يأخذ الجزء الثانى من كتب الجبرتى ويترك الأول، كان من الواضح أنها عملية تخريب، المهم... لم يجد ما يأخذ فيه الكتب فملأ ثلاثة بطاطين، وكانت هذه هى كل البطاطين الموجودة فى البيت، وأتذكر أنى حملت هذه الكتب وورق أبيض أنا والوالد والمخبر، كل واحد شال بطانية، وكان لدى رزم ورق لأكتب فيها، وقلت للضابط أن هذا ورق أبيض فقال لى أن هذا ورق منشورات فقلت أن هذا ليس ورق منشورات، وأنا كنت أهتم بهذا الورق لأنه عندما بدأت الكتابة كان الحصول عليه صعبًا.

وقد صدقت الضابط، مثل الأستاذة ثريا، عندما قال لى أن الأمر مجرد سؤالين وسأعود، فلم أخذ معى أى ملابس أو فوطة، كل ما أخذته هو المعجون والفرشة، اتجهت بنا السيارة فى مبنى المباحث العامة فى لاظوغلى وبعد ذلك إلى مزرعة طرة التى كانت فى ذلك الوقت موجودة فى قلب المعسكرات، وكان فى الاستقبال كل من أعرفهم ما عدا صلاح عيسى الذى كان نزيل معتقل القلعة فى ذلك الوقت نتيجة انه اعتقل قبلنا بعدة أيام، وعندما دخلت حجرة الاستقبال زارنا شخص وكان من الإخوان اسمه أحمد الهجرسى، وأتى لى بحتة جبنة مطبوخة وقد استغربت من هذا الأمر ولكنى بعد ذلك أدركت أن قطعة الجبن فى المعتقل تعتبر ثروة. ظللنا فى المعتقل خمسة عشر يوما والتقيت بعدد ممن المناضلين القدامى ومنهم جزء كان منضما لوحدة الشيوعيين وأتت بهم المباحث ليعرفوا منهم معلومات عن المجموعة الجديدة ومنهم على الشوباشى وغالى شكرى....وآخرين. أما المجموعة الثانية فتم القبض عليهم لرفضهم حل الحزب، وكلهم كانوا من العمال وأذكر منهم منصور زكى الذى احتضننى وكانت علاقتنا عميقة جدًا، حتى مماته، وكنت أصغر واحد فى المجموعة، كان عندى عشرين سنة فى ذلك الوقت، وكان هناك تركيز على تصور منهم أنى الحلقة الضعيفة، وكان هناك محمد بدر وهو من عمال النسيج، وكان كادرًا كبيرًا جدًا، يقال إنه

كان من أفضل الناس قدرة على تنظيم الإضرابات، كما كان هناك محمد عبد الغفار وهو عامل نسيج أيضًا وكان يؤم الإخوان المسلمين فى الصلاة، وبمناسبة الإخوان كان تمام المعتقل كل يوم ٢٨٠٠ معتقل، ولا توجد بطاطين ولا فراش ولا يوجد أى شىء على الإطلاق، وحتى الخدمة،من كنس، وشيل بول ٠٠٠الخ) كان يكلف بها مساجين من اللومان، وكان هذا جزء من عملية التدمير النفسى، وهو أن يبقى الإنسان بلا عمل، وكان الإخوان هم الأغلبية فى هذا المعتقل، وأشهد أن ما سمعته منهم وما رأيته كان مروعًا، فإذا كنا ندين التعذيب فيجب أن ندينه للكل، وقد رأيت إصابات عديدة حيث سبقتنا بسنة حبسة سيد قطب وكانت هناك ثلاثة مراكز للتعذيب يتنافسون فيما بينهم وهم الحربى وأبو زعبل والقلعة، ومن الشخصيات التى لا أنساها شخص عذبه شمس بدران بنفسه، وقف على قصبة قدمه وكسرها وكان هذا الشخص من الإخوان، وكانت الغرفة التى ننام فيها ونحن ٥٧ معتقلاً نفس المساحة التى ينام فيها ١٥٠ من الإخوان، فكانوا يتبادلون النوم ليلا، أو يناموا خلف خلاف وكان هناك عنبر، وكان منهم أسماء مثل الشيخ محمد محمود شاكر، وكانت هناك إناس ليس لهم علاقة بالإخوان، وهناك عنبر آخر كان اسمه النشاط المعادى وهى حالات ليس لها علاقة بالنشاط السياسى، فأحيانا تعتقل المباحث شخصا ولا تستطيع تصنيفه فتضعه فى هذا العنبر، واحد قال نكتة، واحد له أخت وضابط يعاكسها... سمعت قصصًا غريبة جدًا. وكان فيه حبسة الوفديين ٣٦ شخصية منهم ياسين سراج الدين، وحافظ شيحة، ومصطفى ناجى، وهؤلاء الذين مشوا فى جنازة النحاس ودفعوا ٣ سنوات فى هذا الأمر. ثم جاء بعد ذلك مجموعة الدكتور عبد المنعم الشرقاوى، وكان التحقيق قد تم معهم فى مبنى المباحث العامة بكوبرى القبة ثم جاءوا لسيتريحوا فى مزرعة طرة، وكانوا يرتدون Rope de Champre مثل السينما كده، ونحن كنا نلبس رداء اسمه "الورد روبة" وهو رداء السجن المستعمل والمملوء بالقمل...الخ.

كانت مزرعة طرة سجنًا عاديًا رغم أنه معزول تماما عن الحياة، وكنا نسمع أن الواحات فيها تنظيمًا ويأتيهم كتب، ولكن عندنا لم يكن هناك تنظيم فى ذلك

الوقت ومجموعة قليلة وحتى الجريدة لم نكن نراها، ومن ملاحظاتى اختفاء الألوان فى السجن كانت كلها رمادى، اختفاء الأطفال والنساء، وأذكر مرة أننا جاءتنا قصاصة ورق من جريدة أخبار اليوم فيها صورة ممثلة فكنا نتخاطفها. وبعد أن خرجت فى أول يوم، كان من المبهر بالنسبة لى الألوان، وكنا فى مزرعة طرة مثل قصة السندباد الذى نزل فى جزيرة بها وحش يربى البحارة، وكل فترة يأكل واحدًا منهم، وأغرب شىء فى أول يوم دخلت فيه مال علىّ العم منصور وقال لى ألا أتحدث كثيرًا لأن هناك بعض الزملاء يبلغون عنا وعلى علاقة بالإدارة وكنت مذهولاً جدًا بالأمر، لأنى كنت ساذجًا جدًا، ولم أكن أستوعب أن أحدًا يكون معتقلاً معنا وله علاقة بالإدارة، وبعد ذلك عرفت ما أهو أبشع، بدأ استدعاؤنا للتحقيق فى سجن القلعة وكان يتم التحقيق فى الفترة الأولى مع اثنين وهم صلاح عيسى ومحمد عبد الرسول، وفى الحقيقة هما اللذان شلا الحبسة، كان صلاح بسبب مقالاته وقد علق ٣ أيام مثل الخروف ومحمد بطح كبده وعذب تعذيبًا بشعًا وهو فلاح وتد وعنده قدرة صلبة جدا، وعذب تعذيبا لم أقرأ عنه حتى فى كتب الموت من صدمات كهربائية، وإدخال عصا .....الخ، وكان هذا بسبب أنه الوحيد الذى وجدت عنده منشورات من وحدة الشيوعيين، ومن تجربتى إذا أتخذ الإنسان قرار الموت يمكن أن يتحمل أى شى.

وفى يوم من الأيام بدأ سحبنا اثنين اثنين على المعتقل، وعندما جاء على الدور تم ترحيلى أنا والدكتور صبرى حافظ فى عربية وقد لمحت الخطاب الذى رحلنا به "ترحيل المجرمين الخطرين فلان وفلان تحت الحراسة المشددة" فأصبحت طوال الوقت أقول أنا خطير. المهم طوال الطريق من طرة إلى القلعة كنت أودع الأشياء، كنت أشاهد الشارع وكأنى لن أراه مرة أخرى، وهذا نتيجة السمعة السيئة وما سمعناه من المعتقلين عما يجرى فى معتقل القلعة. طبعًا سجن القلعة كان وضعه اختلف فى ذلك الوقت عما ذكره د. فخرى، فالسجن أصبح بالكامل يخضع للمباحث العامة، ولا يوجد أحد فيه يرتدى رداء مدنى. وعندما دخلنا لم تسجل أسمائنا فى دفاتر، على أساس أنه يمكن أن تحدث

عملية قتل تحت التعذيب، ومن هنا جاءت "المأشرة" أن يكتب الإنسان كالعهدة أنه هرب فى الطريق.

دخلت سجن القلعة وأصبحت بدون اسم ورقمى ٣٧، والذهاب للحمام مرتين فى اليوم فى السادسة صباحا ومساء، وبدأت اعرف الحبس الإنفرادى، ومن ملاحظاتى عليه أن الوقت فيه يفوت بسرعة، وفيه خلقت لنفسى برنامجًا للاستغراق فكنت استدعى فى ذهنى كتابًا وأبدأ فى استعراضه.

فى اليوم الثالث بدأت أسمع صوت تعذيب وأعتقد أكثر شىء مؤلم بالمعتقل كان هذا الصوت فسماع التعذيب مؤلم أكثر من التعذيب نفسه.. لأن التعذيب نفسه هو آخر مدى أنا أتوقعه، وقد قضيت فترة مزدوجة ٤٠ يوما حيث يقضى معظم الزملاء ١٥ يوما ويعود لمزرعة طرة، وفى بداية الفترة الثانية سمعت نفس الصوت فأدركت أنه تسجيل حيث كانوا يستقبلون به الجدد.

وفى يوم من الأيام دخل على أحد الضباط عينيه خضراء، ويدعى عصام الوكيل كان دائما يمسك بعصا فى يده ويهوى النظر على المساجين ثم يدخل الزنزانة فجأة، وأول يوم دخل عندى ولابس مدنى اعتقدت أنه وكيل نيابة، ولكن تساءلت مع نفسى...وكيل نيابة وماسك خرزانه ليه؟، وبدأ يسألنى عن أشياء (اسمى، وباشتغل إيه.....، ولكن يبدو أنه رأى أن أمرى أضعف من أن يهتم به فأغلق الزنزانة ومشى، ورجع تانى يوم على إبراهيم فتحى الذى كان فى زنزانة مواجهة لى مباشرة، وفى السجن الإنفرادى يتحول الإنسان إلى الحواس الأولى مثل الحيوان.... وسأله عن اسمه فقال له إبراهيم فاعترض الضابط وقال له لا اسمك خليل وستقول اسمك هذا، فقال له إبراهيم "أنا هاريحك" وفوجئت بخبطة حتى الآن رغم مرور ٤٤ سنة، اهتز عندما استعيدها، حيث خبط رأسه فى الحائط ثلاثة مرات فى محاولة للانتحار لكنهم منعوه.

فى صباح أحد الأيام تم اقتيادى ووضع عصبة على عينى إلى زنزانة أخرى، وفى أثناء الذهاب للزنزانة يتم الدفع لكى يجرى الإنسان، فمرة يخبط فى

حيطة....الخ، المفروض من ذلك هو تدمير الإنسان نفسيًا حتى وصوله إلى لحظة الاستجواب لكى يمكن الانتزاع الأجوبة منه بسهولة، بالإضافة إلى ذلك كان حولى ثلاثة يضربونى بشوم ثقيل حتى دخلت الزنزانة ووقفت فى صمت وقد انسحبوا ثم سمعت صوت أقدام ورائحة كولونيا (٥٥٥) وبدأت عملية صفع رهيبة ثم ساد صمت لكن الرائحة لم تختف وفجأة سمعت صوت يقول "ماذا تفعلون؟ كاتب محترم يفعل به هذا؟!" وكشف الغطاء فوجدت أمامى رجل برتبة رائد اسمه منير محيسن، واعتذر لى وقال اتفضل استريح، وهى كانت عبارة عن قعدة على كرسى بدون مسند، وهناك ثلاثة ورائى، يحملون الشوم، وبدأ يستجوبنى، ويسألنى عن محمد عبد الرسول وصلاح عيسى. وطبعًا مسألة الإنكار كانت أساسية لأننى حين اعتقلت بالفعل لم أكن فى تنظيم، وفى نفس الوقت مسألة الخروج بشرف وعدم الإدلاء على أحد من زملائى... كانت مسألة فيها احترام ليس لنفسى وإنما لإنسانيتى، وعرض على سيجارة أجنبية(وقد كانت قليلة جدًا فى ذلك الوقت) بالنعناع فرفضتها وكنت لا أدخن وقد دربت نفسى على عدم الاعتماد على عادة حتى كوب الشاى حتى لا تستخدم فى الضغط على، وفجأة انتهى هذا الاحترام المفتعل وحدث ما لم اغفره لهذا الضابط مطلقا حيث سبنى بأمي.. وقد قدر لى أن أشتغل فى الجبهة، وأعمل صحفى فى الحرب، وشاهدت أسير مشهور جدًا، حيث حضرت تسليم عساف ياجورى للعميد حس أبو سعدة قائد الفرقة الثانية، فعندما دخل عساف ياجورى عظمه فرد التحية العميد حسن، ولما استغربت قال لى أن هذا انتهت صلته كمقاتل بالنسبة لى، لذا يجب رد التحية وعدم إهانته. المهم كانت هذه إشارة لمن يقفون خلفى لبداية عملية "العزق" تعذيب شديدة حملونى بعدها إلى الزنزانة، ورغم هذا كان لدى إحساس بالنشوة، ولو كنت أقدر على الرقص لما ترددت، لأنها عدت وأننى انتصرت على هذا السيد، وقد تكرر هذا الأمر معى ثلاث مرات.

وقد كانت ظروف حبستنا مختلفة فلم يكن هناك اتصال بتنظيمات فى الخارج، ولا كان هناك تنظيمًا أصلاً، وأهلى لم يعرفوا أين أنا إلا بعد ثلاثة أشهر

من دخولى المعتقل عندما وصلت لهم ورقة الرغبة أطلب منهم ملابس ومعجون أسنان... إلخ فقرأوا فى رأس الصفحة مزرعة طرة.

انتهت فترة الانفرادى والتى اعتبرها سجن من نوع خاص، وعبرت عنها لاحقًا فى أكثر من قصة منها "المغول" فى مجموعة "أرض أرض"، لكن ذهبت للتاريخ حيث تخيلت أن المغول اعتقلوا واحدًا ويطلبون منه أن يعترف ويمارسون عليه عملية ضغط فى مدينة فى فاس، وبعدها ظهرت فى "التجليات" وذكرتها فى أكثر من موضع، لكن الأخطر الشعور الداخلى الذى تركته فى تكوينى، وأذكر عندما فصلنى السادات فى ٤ فبراير ١٩٧٣ ووجدت نفسى "منحرف ضمن المنحرفين"، وكانت عناوين الجرائد تندد بإجراءات حاسمة ضد المنحرفين، كنا ١٠٤ من كتاب مصر، فلزمت البيت لمدة ٤٠ يوما كتبت فيها وقائع حارة الزعفرانى، ولم أرى الشارع فى هذه الفترة حيث كنت مدربا على الخلوة بسبب فترة معتقل القلعة.

وفى ١٢ مارس ١٩٦٧ قبل أن تلمس طائرة جان بول سارتر مطار القاهرة بخمس دقائق صدر قرار الإفراج عن هذه المجموعة وكان هذا تلبية لشرط سارتر الذى لم نكن نعرفه أو يعرفنا، وتم الإفراج عنا فى الساعة الخامسة إلا الربع وذهبنا إلى المباحث العامة، واستقبلنا اللواء حسن طلعت وأذكر أخر جملة قالها "أرجو أن تنسوا ما حدث!" ما حدث لا أستطيع أن أنساه أو أبرره وأغفره لأى نظام، كيف ينسى، بالنسبة لى التعذيب لا يعنينى، ولكن الإهانة المؤلمة لى لا يمكن أن تنسى، رغم أنه بعد ذلك أصبح لى أصدقاء ضباط من مباحث أمن الدولة وليس المباحث العامة. وللعلم ما حدث لى أخف مما عاناه آخرون.

وطبعا هذه التجربة كان كل من فيها كتاب مرموقين، من أهم كتاب الستينيات منهم غالب هلسا ويحى الطاهر عبدالله والأبنودى وسيد حجاب، وصلاح عيسى والغريب أن لا أحد كتب كل هذه التفاصيل!

أشكر حضراتكم جميعًا وأحيى المركز مرة أخرى، وأتمنى ألا يحدث هذا مرة أخرى.

شهادة سيد ندا

السجن هو تعبير عن عجز السلطة السياسية فى إداره شئون الأمة، لذلك كنا فى الثلاثينيات والأربعينات فى صراع دائم، سواء كان النظام العام مدنيًا أو جمهوريًا أو ليبراليًا... أيًا كان شكله لكن كان هناك قسمة أساسية مشتركة بين كل العقود، وهى النظام المناظر للرأسمالية. ففى شبرا الخيمة مررنا بمراحل كثيرة، سوف أركز على عام ١٩٥٩، ولكن المفروض أن نعرف ما قبله ١٩٥٩، لأنه ليس شيئًا قائمًا بذاته بل هو استمرارية، ففى ١٥ مايو ١٩٤٨، قبض على كل الشيوعيين، واستمر الاعتقال حوالى سنتين إلا شهرين أو ثلاثة تقريبًا، وكانت أبرز سمة فى هذه الفترة أننا قمنا بإضراب عن الطعام من أجل إعالة عائلات العمال والموظفين التى انقطعت مرتباتهم، واستمر الإضراب ٨ أيام، ونجحنا فعلاً فيه، وأعطوا لكل عامل ٦جنيه فى الشهر، وحتة صابون وعلبة سجائر.

وطبعًا الأحكام العرفية أعلنت ليس من أجل الصراع بين العمل ورأس المال، لكن أعلنت بحجة تحرير فلسطين من الصهاينة.

وعندما اغتيل النقراشى واعتقلوا الإخوان المسلمين وفتحوا جبل الطور، رحلونا إلى جبل الطور، وأهم حاجة أثناء وجودنا فى جبل الطور عام ١٩٤٩ النشاط الثقافى الذى تم فيه، فقد كان عدد العمال الموجودين فى معتقل الطور حوالى ٧٠ ٪، معظمهم عمال نسيج، وعمال نقل عام من الاسكندرية، والمحلة، وكفر الدوار، وشبرا الخيمة ومن المناطق الصناعيه كلها.

فأنشأت مدارس لتربية هؤلاء العمال وتعليمهم القراءة والكتابة، لكى يدخلوا فى الإطار المعرفى، وتم إنشاء مسرح مهم ومكرس لتوعية الإخوان المسلمين الموجودين فى المعتقل، لدرجة أن الإخوان كونوا فرقة لمنع من يريد من الأخوان الدخول فى المسرح، وتكونت فرقة من رواد المسرح للتصدى لهم، ثم قام مكتب الإرشاد داخل السجن (عبد الحكيم عابدين وزملاءه) استعانوا بالقوة، وفى يوم وجدنا غزوًا للمعتقل، عربات الجيب، والمدافع الرشاشة، والجمال وراؤهم، عربات محملة بالجنود، ودخلوا على المسرح، كسروا كل شئ، ومنعونا من الخروج من المكان. فلجأنا إلى عمل جريدة حائط توضع على سلك شائك لتثقيف الإخوان.

نقطة مهمة جدًا هى الاهتمام بعساكر الحراسة،....، حضر إلى جبل الطور ضابط مسيحى، وكان مستفزًا جدًا لأنه حضر قبل عيده بثلاثة أيام، وعملنا علاقة معه، وأحضر لنا الضباط الأقل منه والعساكر لتقويتهم ولتعليمهم، والمفاجئة أن هذه القوة المسلحة (الحراسة) قاموا بإضراب بعد ذلك، وقعدنا أربعة أيام بلا حراسة، المعتقلات مفتوحة حتى حضر غيار للعساكر.

وهذا الإضراب كان ظاهرة غريبة لم يكتب عنه أى أحد، وكان منشورًا فى مجلة اسمها " التسعيرة".

ولابد من الإشارة إلى أن القيادة السياسية كانت حريصة على المحافظة على معنويات المعتقلين، وقادت بصدق المعتقلين والمسجونين فى كفاح دائم ومستمر، فمثلا اضطررنا لتصليح أراضى، وزرعنا ما يقرب من أربعين أو خمسين فدان، وهذه حقيقة لا يمكن أحد أن ينكرها، ممكن نختلف فى عدد الأفدنة، ولكن المؤكد أننا عملنا غطاء للغذاء أكثر من اللازم.

بالنسبة للتثقيف داخل المعتقل، كان هناك قسم للمحاضرات العامة،.......... سوف أذكر بعض الأسماء، التى كانت تدرس لنا، د. فؤاد مرسى الحداد، وكان من القيادة السياسية، كان يدرس رأس المال، د. إسماعيل صبرى عبد الله كان يدرس لنا تاريخ مصر الاقتصادى منذ محمد على حتى وقتنا هذا، د. إبراهيم هرارى، وهو متعدد المواهب، كان يدرس لنا تاريخ مصر الاقتصادى من أيام الفراعنة،

واللغة المصرية القديمة، د. فايق فريد كان يدرس لنا السبرنتيقا، د. فوزى منصور ميزانية الدولة والآثار المترتبة على الأرقام الموجودة على التعليم والصحة والتموين....ألخ.

كان هناك مجموعة من ثلاثة أفراد يدرسون لنا الفلسفة، د. إسماعيل عبد الحليم المهداوى، وأمير اسكندر، ونبيل زكى، و د. عبد العظيم أنيس كان يدرس الرياضة، ومن ناحية اللغات كان هناك أكثر من عشر لغات تدرس (انجليزى- عربى- فرنساوى- ألمانى- إيطالى- روسى.....).

وبالمناسبة كانت المكافأة للمحاضر هى سيجارة أو كوب من الشاى.

أما بالنسبة للزملاء الذين كانوا فى المدارس والجامعات، فشكلت مجموعات لمساعدتهم.

وأذكر مثلاً بعض المشاهد، كان معنا عامل لا يجيد القراءة أو الكتابة، كان يعمل فى المحلة ثم شبرا الخيمة ثم فى القاهرة، كما قلت فى البداية أن الصراع الطبقى لعب دورًا فى أن المجاميع العمالية الكبيرة هى التى تدخل السجون والمعتقلات، المهم هذا الزميل وهو فكرى محمد الخولى تعلم القراءة والكتابة وكتب قصة الرحلة (ثلاثة أجزاء)، وعلى ما سمع أنه كان يكتب الجزء الرابع ولكن المنية وافته قبل الانتهاء منها. وكذلك محمد عواد (عامل براد فى السكة الحديد) خرج من السجن أخذ ليسانس حقوق، ورشاد الملاح (جزمجى) حصل على ليسانس آداب قسم فرنساوى، هناك عدد كبير من الناس، وأنا مثلاً أسست مكتب النشر للثقافة العمالية، ونزلت كتب ومجلات.....الخ، وكنت رئيس اللجنة الثقافية فى النقابة عندنا، وأكتب مجلة الحائط، وكانت هذه اللجنة ناجحة جدًا بمقاييس التقدم والمعرفة وكنا ننظم كتاب، نعلنه فى النقابة ويقرأه الناس، ثم ننحدد ندوة لمناقشة الكتاب.

أما بالنسبة للرعاية الصحية فكانت من المعجزات، كان يوجد أحد عشر طبيبًا فى المعتقل (منهم شريف حتاته، وحمزة البسيونى، عبد المنعم عبيد، وشكرى

عازر،.......)، فكونا مستشفى....... فالزملاء الأطباء يكشفون على الزملاء المرضى، ويكتبون كشفًا، وعندما يأتى طبيب الحكومة، يطلبون منه أن يمضى على الكشف لكى يصرفوا الأدوية.

فإسماعيل عبد الحكم... مات فى المعتقل....كان فى غيبوبة ثمانية أيام... والقلب وقف، فأعلن الزملاء للجنة المركزية وفاته، إلا أن د. عبد المنعم عبيد، قال يا جماعة،..سأعمل محاولة حتى لو واحد فى المليون..واقترح عليه طبيب آخر من الإسكندرية إعطائه دواء لتحريك القلب.....وظل يعمل له تدليك للقلب، وقبلة الحياة......ففتح إسماعيل عينيه وقال هو أنا نمت كتير....فوقع من المفاجأة عبد المنعم.

وأذكر أيضًا أن المأمور فريد شينايشن، كان يسكن بفيلا بجوار السجن، وبلع أولاده حبوب منومة من الثلاجة على أنها حلويات، فأغمى عليهما، فجاء فتح السجن الساعة الثانية ليلاً، وأخذ اثنين من الأطباء، وعملا لهما غسيل معدة، وعلى الصبح، أصبح الأولاد فى حالة جيدة. وفى مقابل هذا، خدمنا فريد شينايشن، بأن أوقف التعذيب، وقرر دون إذن من الداخلية نقل إسماعيل عبد الحكم إلى القصر العينى بطائرة عسكرية وكان بوجود والده ووالدته فركبوا معه وأخذوا اثنين من الأطباء معه، (سمعنا بعد ذلك أنه اتعاقب على ذلك)، كما أحضر لنا من مخابر النقطة الرابعة فى الصحراء الغربية، كمية كبيرة جدا من اللبن، استخدمناه فى إعداد عيش جميل يأكل حاف.

وأؤكد على أن جامعة الشهيد شعبان حافظ لم تكن جهد فردى، بل جهد جماعى للحزب. وكنت قريبًا من تنظيم الجامعة، لأنى كنت ماسكًا جدول المحاضرات، وكثير من الزملاء حصلوا على شهادات. بالرغم من أن الحكومة كانت تريد أن تقضى علينا.

وأنا واحد من الناس، أخذت حكم ٩ سنوات وغيروا اسمى بدل سيد عبد الوهاب بقى سعيد عبد الله عبد الوهاب، علشان لما يموتونى، يقولوا أن هذا

الاسم لم يكن هنا ...ورغم هذا كانت هناك دائمًا بؤرة ضوء موجودة وكلنا أمام هذه البؤرة.

احنا بقى فى الواحات المدة طالت كانت من ١ يناير ١٩٥٩ حتى آخر دفعة وأنا منهم ١١ مايو ١٩٦٤. أريد أن أقول إن من ١ مايو حتى خروجى ١١ مايو، أفرج عنى كل يوم مرتين، كل يوم يلبسونى ويأخذونى للعربية، ولكن يأتى خطاب فيرجعنى الضابط للسجن مرة أخرى، وعندما خرجت رحت الداخلية لاعتماد الأوراق، لا يوجد ضابط هناك، فنقلونى للمحافظة، لايوجد ضابط بالمحافظة، فجاء أمر بتكليف أى ضابط فى الشارع لإنهاء المهمة، وعندما ذهبنا للقسم لكى نروح بيتنا، كان على صبرى هو الموجود وكان مشاع أنه اشتراكى، كان هو رئيس الوزارة فى هذا الوقت...وكانوا مشترطين على أن البيت الذى سوف أسكن فيه يأتى صاحب العمارة ويمضى على تعهد بأنى لو كتبت على الحيطة، أو وزعت منشور....ألخ، هو الذى سيحبس...تفتكروا من صاحب بيت ممكن يمضى على هذه الورقة.

بالنسبة لى كنت أسكن عند أخى فجابوا صاحب البيت وحبسوه والراجل انهار لأنه لم يمر بهذا الموقف من قبل.

وللأسف عندما خرجنا من السجن، الذى ذهب للتنظيم الطليعى طردوهم، ولم يشتغل أحد من العمال، ولا أنا، لدرجة أن عبد الرحمن العطار فى الجهاز المركزى سألنى هلى لديك مؤهلات؟، قلت له معى، قال معك إيه؟ قلت معى دكتوراه فى الإثارة والدعاية والتنظيم لقلب نظام الحكم من جامعة لينين بالقاهرة،...الراجل أصيب بنوع من الصدمة،.... وقلت له ماذا تريد منى؟ أنا لا أريد أن تشغلنى، ولا أريد أن تقف فى طريقى.....

وللأسف العمال لم تعمل حتى الآن....والزملاء الذين طلعوا معاش بعد ما خرجوا من السجن، أخذوا معاش ٣٠ جنيه..... وبكم من أمراض الشيخوخة، والأمراض التى اكتسبوها من السجن، والحزب لم يرعاهم، ولا الأحزاب العلنية راعتهم، ولا جمعيات أو أى أحد.

شهادة أ. صنع الله إبراهيم

كان السجن أخطر وأهم تجربة فى حياتى، فقد كان عمرى حينها ٢٠ عاما وكان حولى ناس عظام، لهم تاريخ عظيم، سواء كانوا عمالا أو فلاحين، أو أساتذة جامعة، أو صحفيين أو فنانين، وكان هذا مثير جدًا ولكن الأكثر إثارة ما تعرضت له شخصيا.

كنت فى قضية شهدى عطية، وكنت معه فى كلابش واحد لأن حجم يده كبير بينما يدى صغيرة، وأخذونا للمعتقل وتعرضنا للتعذيب، ووضعونى مع ثلاثة آخرين على جانب نشاهد ما يحدث من تعذيب وكنت أرفعهم جسدا، ثم دخلنا العنبر ونحن مذهولون مما رأيناه وعرفنا بعدها أن شهدى مات.. وفى اليوم التالى أخذونا نحن الأربعة الذين لم نعذب بشدة ونظروا إلى أجسادنا واختاروا منا اثنين لنذهب إلى النيابة، أنا وسعد بهجت، ونقول أن شهدى جاءت له أزمة قلبية ومات فى طريق الإسكندرية قبل الذهاب للمعتقل!

سألت زميلى بصوت منخفض ماذا سنفعل؟ وكان صيدلى عسكرى فقال سأقول إن شرفى العسكرى يمنعنى من فعل هذا، فقلت له "طب وأنا أقول إيه؟" وأتصور الآن أننى كنت سأذهب وأقول مثلما طلبوا فقد كنت فى حالة من الشلل الكامل عصبيًا ونفسيًا وكل شىء.. لكن فى هذه اللحظة دخل مسئول فى وزارة الداخلية وقلب الأمر وتم التحقيق فى الموضوع وتوقف التعذيب وهى قصة معروفة.

هذه التجربة جعلتنى أفكر كثيرًا جدًا وأتساءل إلى أى مدى يمكن أن نقاوم ونصمد، وبدأت أشعر أن هناك شكلاً من الأشكال المهمة للتعبير عن النفس وهو الكتابة، وبدأت أشعر أنى سأكون أكثر حرية لو كتبت فأقول أشياء لا يستطيع الإنسان أن يقولها، وكان فى ذهنى أن أحكى لحظة بلحظة عندما مات شهدى وبدأت أفكر أن ممارسة الكتابة هى الشىء الذى يمكن أن أركز عليه.

فى هذا الوقت كان هناك عدد كبير من الكتاب الكبار بالسجن، منهم حسن فؤاد وصلاح حافظ، وفتحى خليل ومحمود العالم وعبد العظيم أنيس وفؤاد حداد ومحمد صدقى..... وكان هناك اهتمام شديد جدًا بالنشاطات الثقافية، فكانت هناك مجلات حائط وكتب وكان هناك عدد من الشبان المهتمين بالإنتاج الثقافى مثل عبد الحكيم قاسم، فؤاد حجازى،كمال القلش وقدرى شعراوى، وكان نجارًا ويكتب قصصًا للأطفال. وفى هذا الإطار كان الجو مشجعا لأى شخص ليفكر ويكتب ويقرأ، ولكن هذا فى فترة لاحقة، فقد انتظرنا عامين دون أن يستطيع أحد القراءة وكنا نقرأ فقط القرآن والإنجيل وهما المسموح بهما.

بدأت أحاول أكتب وكنا نحضر ورق شكائر الأسمنت ونقطعه أجزاء، وعندما تحسنت الظروف أصبح هناك تهريب للورق والكراسات ثم تهريب لورق البفرة.

الموضوع بالنسبة لى لم يكن سهلاً، فأنا أريد ان أكون كاتبًا ولكن ماذا أكتب وكيف ولمن، وأذكر أنه من عام ١٩٥٩ وحتى ١٩٦٢ كانت فترة حية جدًا ومليئة بمتناقضات عديدة للغاية، فمثلاً كان هناك إدانة لعبادة الفرد فى الاتحاد السوفيتى، وكان كتاب جارودى "واقعية بلا ضفاف" فيه مناقشات حول المفهوم الستالينى، أو المفهوم القديم أو الجامد، الذى كان يتبناه أغلب الكتاب الشيوعيين، أو السوفيت، هذا المفهوم بدأ يهتز، وبدأ يقال إن هذا لم يكن يعبر عن الواقع، فهم ينطلقون من فكرة تجميل الواقع على أساس إعطاء أمل للناس أما الواقع فهو أبشع، وكانت الصحف والمجلات الثقافية فى مصر متبنية فكرة الواقعية الاشتراكية، ودور الفنان وضرورة التزامه بالواقع، وكان معظم الكتاب

فيها يساريين، أو أنصاف يساريين، كانوا موجودين خارج السجن والتحقوا بالسلطة بشكل أو بآخر.

كنت أكتب يوميات صغيرة حول موضوع واحد وهو الكتابة نفسها يعنى كيف أكتب ومشاكل الكتابة، ومررت بفترة حيرة شديدة جدًا، وكان أول ما كتبت هو أن دور الفنان فى المجتمع، ألا يتناول أفكارًا مجردة وليس فقط تغيرات المجتمع بشكل سطحى وإنما يسترشد بأعماق الشعب، ويغير الواقع.. ويشترك فى الحياة اليومية، لكن هذا بالنسبة لى لم يكن كافيًا.

وبعد عام ونصف كتبت مرة أخرى عن حق الكاتب فى التعبير عن نفسه كأسبقية، بصرف النظر عن وضعه الاجتماعى أو موقفه السياسى وفى نهاية الأمر إذا كان الفنان جيدًا وعلى درجة عالية من الوعى والثقافة فهو بشكل أو بآخر يستطيع أن يعبر عن الواقع الإيجابى للمجتمع. ثم كتبت أن لكل مدارس الفن سعى متواصل للوصول إلى الحقيقة والبحث عن أشكال جديدة. الفن ضد السياسة اليومية.

وأوضحت أن ما تبقى من أعمال تولستوى - الذى كتب أشياء رائعة أدبية وتعليمية - هو أدبه الذى لم يكن موجهًا ونابعًا من رؤية واسعة ليست خاضعة لإلتزام معين.

وفى هذه الفترة كان هناك يوسف إدريس وعبدالرحمن الشرقاوى وكانوا يكتبون طبقا لمدرسة الواقعية الاشتراكية بشكل أو بآخر، بمعنى الالتزام بحياة الناس البسطاء، فلأول مرة يكتب يوسف إدريس عن الفلاحين الحفاة فى القرية فى روايته "أرخص ليالى"، وعبد الرحمن الشرقاوى كتب شيئًا مماثلاً، وكانت هناك أيضًا الرؤية الرومانسية فمثلاً الشرقاوى جعل الفتاة الجميلة بطلة رواية "الأرض" تتزوج من عامل كهل، على أساس أن هذا هو المستقبل، والممكن.

فى خلال كل هذا كانت تدور مناقشات داخل السجن، مثلاً عندما كان هناك معرض للتجريد فى موسكو وسخر منه خروشوف، كان فيه اتجاهين، اتجاه يؤيد

خروشوف ضد التجريد، واتجاه يؤيد حرية الفنان فى التعبير عن نفسه كما يشاء. ومن الأشياء المهمة هى الصراع الموجود بين الشيوعيين فيما بينهم، كنت عضواً فى منظمة "حدتو" الشيوعية، وقبل السجن مباشرة كانت هناك وحدة الشيوعيين فى حزب واحد، ولكن تعرضت "حدتو" لنوع من التآمر من جانب إحدى التنظيمين لتصفية كوادر حدتو. وفى مواجهة هذا كان هناك خلاف سياسى و"حدتو" أوصلته إلى أقصاه فقد كان هناك خلافٌ حول تقييم جمال عبدالناصر وتقييم السلطة، فى الوقت الذى كان التيار الأول يطالب بالديمقراطية، كانت "حدتو" تطالب بتأييد عبدالناصر، ولن أناقش هذا الآن. ما سوف أناقشه تأثير هذا نفسيًا علينا، أو على شخصيًا، فقد كنت فى السجن بواسطة نظام أؤيده تأييدًا كاملاً ومع ذلك هذا النظام يرتكب فظائع التعذيب وغيرها، وفى سنة ١٩٦٠ كان هناك حملة بشعة فى الجرائد تطالب بقتل الشيوعيين.. وكان تأثير هذا نوعًا من التناقض الواضح بين أن هناك نظامًا يرتكب كل هذه الجرائم ومن ناحية أخرى يقوم بأشياء رائعة من بناء للسد العالى وباندونج وعدم الانحياز.....الخ، وكان السؤال لماذا يمكن أن يحدث هذا؟.

فى هذه الفترة قرأت مذكرات للشاعرالسوفييتى يوفتشينكو الذى نشر قصة حياته وقال إن كثيرا من الشيوعيين المخلصين كانوا يعدمون بأوامر من ستالين وقبل أن يعدموا يكتبون على جدران الزنازين بدمائهم "عاش ستالين"، وبعدها عرفت أن "زينوفييف" وهو ذاهب إلى الإعدام قال للحارس "يا رفيق أرجوك دعنى فقط أكلم ستالين" وبعث بوخارين اليه برسالة يقول فيها "أنا أحبك وأحب الحزب.وأحب البلد.. وداعا".

كانت هناك مشكلة خاصة يمكن تسميتها صراع على السلطة، مشكلة السلطة، وهذه المشكلة لم تناقشها بدقة الأدبيات الماركسية حتى اليوم، وما زالت فيها جوانب غامضة جدًا.

وقد قال الفيلسوف الماركسى ارنست فيشران من حق الفنان أن يعبر عن نفسه بكل حرية وصدق ولكن يجب أن يختار الجوانب الايجابية من الواقع، وكان

تصورى وغيرى كثيرين أن أهم شىء أن يكون الكاتب أمينا لما يشعر به، بصرف النظر عن هذا الشىء، ولينين كان له جملة مشهورة جدا أنه "يجب أن نحقق أقصى حرية ممكنه للخيال" فكان مدركًا لأهمية الحرية الكاملة للخيال والإبداع.

مذكرات يوشينكو كان بها نفس الاتجاه فكان يقول يجب أن يعطى الفنان نفسه للحقيقة وكان يتهم كتاب الاتحاد السوفييتى أنهم يزيفون الواقع ويقدمون أسطورة غير حقيقية.

فى هذا الوقت كانت المؤسسات الأمريكية والإنجليزية تستغل هذه المشكلة استغلالا كاملا وظهرت مجلة إنجليزية لها نسخة عربية بعنوان "حوار" كانت مكرسة للدفاع عن وجهة النظر الأمريكية والإنجليزية والهجوم على السوفييت والماركسية بشكل عام.

فى البداية كنا ننخدع قليلا ونتأثر بكلام جميل حول الحرية وحرية المثقف وغيره، ولكن بعد عشر سنوات اعترف محررو المجلة وقالوا "أننا كنا نكذب من أجل الحقيقة!"

إن هناك عددا من الكتاب الذين انخدعوا بهذه الصحيفة والذين كانوا شيوعيين فى الأساس، حيث نجحت الآلة الأمريكية أن تقنعهم بأن هناك قهر للحرية والثقافة فى الإتحاد السوفيتى، وقام أربعة من الكتاب واشتركوا فى كتاب "الرب الذى سقط".

ووصلنا إلى نقطة الصدق أو الحقيقة وكل منا يراها بزاوية مختلفة، وكتبت فى يومياتى كلمة لهيمنجواى فى كتابه "تلال أفريقيا" وكان قبلها من القائلين إنه لابد للفنان أن يكون صادقًا وألا يكذب أبدًا، وكان فى هذا الكتاب صادقًا وقد كتب ما رآه فى أفريقيا ولكننا بعد الانتهاء من الكتاب لا نجد أى شخص أفريقى أو أى إشارة لحياة الأفارقة ولكن يدور الكتاب حول مجتمع البيض الموجودين فى أفريقيا وليس أفريقيا الحقيقية!!.

محفوظ ١٩٦٤ قال إن الصدق أهم شىء للكاتب وأعتقد - والحديث لصنع الله إبراهيم - أن محفوظ لآخر يوم فى حياته كان صادقا فيما شعر به وفكر فيه وعكسه فى أعماله، ولكن إلى أى مدى هذا الصدق يعبر عن الحقيقة الكلية أو الواقع الشامل؟ هذه مسألة محل نقاش.

١٩٦٤ حدث الإفراج العام وخرجنا وكتبت أول رواية "تلك الرائحة" وصدرتها بمقتطف لجيمس جويس "أنا ابن هذا المجتمع وابن هذه الحياة وسأعبر عن نفسى كما أنا" وكان هذا شعارى أن أعبر عن حياتى وكنت حينها ملاحقًا بالرقابة القضائية وهناك أحلام بها وإشارة للتعذيب، فكان هذا واقعيًا.

التطورات اللاحقة من النكسة ثم فترة حكم السادات وغيرها كان الملفت فيها وجود نوع من الجمود والركود والدهشة من جانب المثقفين المصريين وحالة ترقب فلا يصدقون ما يحدث ولا يستطيعون أن يتكلموا وبدأ يحدث تغيير فى المجتمع وبعد أن كان التفكير فى الازدهار الجماعى أصبح التفكير فى الازدهار الفردى، وظهر نوع من المثقفين الذين يطلق عليهم "مثقف شنطة" يذهب مؤتمرات هنا وهناك وظهرت صياغات وكتابات صوفية.

فى هذا الوقت كنت أبحث عن الشكل الذى يساعدنى عن التعبير ووجدته فى الصحف فمنذ أيام المراهقة كنت أهوى تقطيع صور الممثلات من الجرائد وكان يحدث أنه فى خلف هذه الصور توجد موضوعات سياسية ومع تطور وعيى بدأت اهتم بالموضوعات السياسية وشعرت أنه من الممكن عمل خريطة فنية من موضوعات الجرائد بحيث تعبر عن الواقع الموجود وجاء هذا فى رواية "ذات" وكانت فكرتها فى البداية أننا ليس لدينا بطلات فى الأدب وفكرت أنه ممكن تكون امرأة تقود منظمة وتعمل مداخلة فى التلفزيون بحيث يمكن للرئيس أن يتحدث فتقول له أنت كاذب مثلا، لكننى لم أستطع أن أعمل هذا، وخرج العمل بنوع أخر للسيدة المصرية المستضعفة التى ينتهى بها الأمر أن تتحجب وتعتزل المجتمع.

وعالجت المشكلة فى رواية أخرى هى "وردة" وكنت فى عمان وتذكرت أنه كانت بها طوال عشر سنوات ثورة ظفار وكان فى قيادة الجبهة بنات وبالتالى كانت هناك فرصة للحديث عن شخصية واقعية حقيقية وهى "وردة" التى كانت موجودة فى قيادة المنظمة وتولت المسئوليات وحملت السلاح.

لقد تكونت فى السجن من خلال اكتشاف الناس والنماذج التى تعرفت بها هناك، وهناك نقطة هامة فى النظرة للإنسان فقد يكون مناضلا وله تاريخ وكل شيء ومع ذلك ربما تكون له بعض التصرفات الصبيانية وهذا لابد أن يدخل فى إطار النظرة الشاملة للشخص لا تعيبه ولا تقدسه، فلا يجب تقديس المناضلين ونضعهم فى مصاف سامى وكأنهم معصومين فنصدم عندما نعلم أن لهم تصرفات إنسانية عادية.. الإنسان لابد أن يؤخذ بشكل كامل.

وأختتم قائلا "حتى اليوم لا يوجد تغيير كبير فى حياتى فمازلت متأثرا بتجربة السجن ومازلت أعتقد أنه واجب الكاتب أن يعبر عن الحقيقة والواقع".

شهادة د. فخرى لبيب

أبدأ بشكر المركز والدكتور سمير لأن هذا اللقاء مهم جدا وسيكون أجود عندما يصدر فى شكل كتاب. عنوان اللقاء هو "أدب السجون"، وأدب السجون يشمل السجن الجنائى والشيوعى والاخوانى وسجن المرأة. ولذا فإن كلمة أدب السجون على إطلاقها لم تكن موفقة لأننا عندما نقول أدب السجون، بفهمى أنا، فهو الأدب الذى كتبه الشيوعيون عندما خرجوا من المعتقلات على أساس أننى عشت معهم وبينهم، وبالتالى سأكتب عنهم وعن نفسى، وعن الظروف التى عشت فيها. وهذا الكتاب لا يمكن إلا أن تكون له أرضية سياسية. لقد ظهرت فكرة، فى بداية الندوة تقول بأن نبتعد عن السياسة ونركز على النقد الأدبى، وأنا أقول إن هناك أناسًا تعذبوا، فلماذا تم تعذيبهم، وما الذى قاوموه وكيف قاوموه، وكل هذا سياسة. كيف أتناول هذه القضايا دون أن أدخل فى الأرضية السياسية. أنا لا أقول بأن يكون الراوى مقالة سياسية، أنا لست مع هذا، لكن هناك أرضية سياسية. لماذا حدث هذا؟ وكيف حدث؟ ولماذا كانت حبسة ٥٩ التى سمعتم بعض ما قالته مدام ثريا عنها والأشياء التى قرأها باقى الزملاء؟ ولماذا لم تكن مجرد حبسة؟ الحبس يحدث عندما يصدر على المتهم حكمًا - وأنا ذهبت إلى سجون كثيرة - الجنائى الذى يقتل ويسرق لا يفعل به هذا، لكنه يذهب للسجن، ويقضى مدته، ويخرج ملك زمانه، وقد يخرج قبل نهاية المدة أيضًا. ولكن لماذا يعامل الشيوعى بهذا الشكل؟ ولماذا الشيوعى دون جميع السجناء تكون سنة سجنه ١٢

شهرا!! هو وتاجر المخدرات، لذلك أقول أن الجانب السياسى مهم لأن الذى كتب هذا الأدب هم سياسيون يسعون لتغيير العالم، وهو تغيير جذرى. وبالتالى إذا كتب السياسيون فى هذا المجال فلابد أن ينعكس كلامهم السياسى على هذا الأدب، لماذا لم يكن اعتقال ٥٩ مجرد احتجاز؟ لكنه كان إجهازًا علينا. أخذونا بمخطط ضرورة أن نباد، الإبادة قد تكون وأنا على قيد الحياة، إبادة داخلية، وتفريغ داخلى. أن يصبح الآدمى خصيًا سياسيًا. كانت هناك خطة موضوعة لهذا الغرض والسجن جزء منها. إنها قصة تصفية وليست قصة حبسة. زملاؤنا الذين حبسوا منهم من أخذ ١٠ سنوات وذهب إلى السجن، ومن خرج براءة ووضع فى المعتقل. من يذهب إلى السجن تحكمه لائحة سجون تطبق عليه، تأتيه زيارة ويعالج ويأكل، أما المعتقل فقانون اعتقاله بيد الحاكم العسكرى يعتقله وقتما يشاء، ويطعمه ما يشاء ويلبسه ما يشاء، أى إنه بلا كيان على الإطلاق. لقد أصبحنا أسرى الصراع الطبقى. إن أسرى العدو المعتدى من الخارج له حقوق أكثر منا. عندما دخلنا السجن فى عام ١٩٥٩ ذهبنا إلى القلعة وهى تخشيبة المباحث العامة، إنها وكرهم. عندما ذهبوا بنا إلى الفيوم وجدناه طبق الأصل من المعتقلات النازية. وكان فى الأصل معتقلاً لتجار المخدرات، وكانت إدارة السجن تعيش من خيراتهم وفضلائهم. وعندما أتوا لهم بالشيوعيين بدلاً من التجار الذين كانت إدارة السجن تخرج معهم لعقد الصفقات ثم يعودون بهم إلى المعتقل، وأصبحت مباحث أمن الدولة هى التى تحكم هذا السجن، هنا أصبح الضغط عليهم أشد وأحسوا أن هؤلاء المعتقلين الشيوعيين هم الذين قطعوا أرزاقهم. عندما ذهبنا إلى هذا السجن، أخذونا فى منتصف الليل مربوطين مثل الحيوانات، وعربيات إسعاف ومطافئ حتى لا يرانا أحد، وعندما وصلنا كنا فى الفجر، واستقبلنا العساكر بالشتائم والسباب (وصلتوا يا ولاد الكلب يا جزم) وذلك أمر مدروس ليهينوا السجناء ويذلونهم كى يذلونهم منذ البداية. ثم نتحرك بعد ذلك فى صفين من الجنود الذين يستقبلوننا بالضرب حتى ندخل العنبر. إذن هناك أمران ضرب لتخويفك وشتائم لإذلالك وإهانتك، وحتى لا تشعر أنك آدمى

وأنت فى هذا السجن ممنوع أن تحادث من يجلس بجوارك، ولو كلمته يأخذون رقمك، إذ تحول الإنسان فى هذا السجن إلى رقم، لم يعد اسمى فخرى لبيب، بل اسمى نمرة ١٥ عنبر أربعة. ولم يعد لنا هوية، والكلام ممنوع. وتقوم إدارة السجن كل يوم بإخراج بعض السجناء على اعتبار أنهم تحدثوا ليلا ويتم ضربهم بمنتهى القسوة. وندخل دورة المياه بحراسة وبابها مفتوح. فهل هذا سجن عادى؟ أنا لا أنسى أحد القضاة، فى محاكمة ١٩٧٨ وقال: أنتم من خيرة من أنجبت مصر، فهل يعامل خيرة أبناء مصر بهذا الشكل؟ كان القاضى أصله إقطاعيًا ليبراليًا يتمتع بالفهم والذكاء والاحترام. تحول السجن إلى مجزرة، ولا يستطيع أى منا أن يتحدث. والضرب له أنواع وأشكال، والجندى الذى لا يضرب جيدا يمسكه زملاؤه ويضربوه. أنا أقول إن هذا مخطط مرسوم للإجهاز على الشيوعيين، وأنا لا أعرف ماذا فعلنا للنظام. ففى عام ١٩٥٦ كنا فى جبهة مع النظام، وكان الحزب الشيوعى المصرى الموحد، يحارب مع المخابرات (الكادر السياسى لعبد الناصر) فى بورسعيد. وأعضاء الحزب هم الذين فتحوا لهم الطريق إلى بورسعيد. وفى هذا الوقت أرسل عبد الناصر بعض ضباط السجون للتدريب على التعذيب فى أمريكا أثناء وجودنا معه فى مواجهة الاستعمار وكان الضابط حسن منير أحد الكوادر الرئيسية التى ذهبت لأمريكا وعادت مدربة على التعذيب. وبدأ فى أخذ مواقف منذ ١٩٥٧ عندما جاءت الانتخابات وكانت هناك لجنة فى الاتحاد القومى اسمها لجنة الاعتراض، وتم الاعتراض على كل مرشحينا ولم يخوضوا الانتخابات. بدأ العدوان السياسى منذ ١٩٥٧ وفى ١٩٥٨ بدأت حملة من نوع جديد. اعتقلوا الشبان فى سبتمبر ١٩٥٨، وأرسلوا لمعتقل قنا وبدأ عبد الناصر يهاجم الشيوعيين باعتبارهم خونة عملاء وملاحدة، وبدأت ترسم على المدارس لوحات كنائس ومساجد تحرق، وقد كتب تحتها "هذا ما يفعله الشيوعيون فى مصر". وهو تحريض للناس، ولم يكن هذا صحيحا. وبعدها خطب خطبة، ثم أكمل هيكل وقال "على الشيوعيين أن يضعوا على أفواههم أقفال من حديد وإلا" و كانت "إلا" هذه معناها السجون والمعتقلات. وفى فجر ١ يناير

٥٩ بدأت حملة اعتقالات واسعة جدا، وسميت الحملة باسم "حملة ٥٩". هنا دخلنا معارك ولم نكن صامتين. وفى الفيوم كنا نملك جهاز اتصال ببعضنا رغم القيود التى فرضوها علينا. ودخلنا امتناعات عن الطعام. كانوا يحتارون فى كيفية اتصالنا ببعضنا، وكانوا يعدوننا وعودًا ويخلفونها، وفى هذا الوقت كان فوزى حبشى مسئول عنبر، وكان هنالك شخص عذبوه فقال لهم أن فوزى حبشى هو مسئول عنبره وأتوا بحبشى وجلدوه حتى القتل. وعندما ذهبنا يوم الاضراب إلى الإدارة وجدنا فوزى حبشى راقدًا بجوار التأديب، مغطى بالجرائد وهو ينزف دمًا وقد رفض أن يعترف بما اتهموه به، وقاوم فقطعوا عليه الكرابيج. المهم أنهم فعلوا بهذا الشاب الذى اعترف كل شئ حتى ردى ورحلونا ٤٠ شخصا إلى الواحات وأصرينا أن نأخذ فوزى معنا، وغطيناه بالقطن وألبسناه روب دى شامبر، ولما نزلنا بنى سويف كان الأهالى فى الشوارع يوم مولد النبى. وحدثت انتفاضة يومها. أخذنا فوزى ودخلنا عربة السجن فى القطار حيث أرسلونا إلى الواحات. وفى الواحات لم يكن هنالك خروج أو زيارات أو أى شئ. وبعد أن فتحوا معتقل أبو زعبل، وضربوا زملاءنا، جاءوا إلينا وطلبوا منا أن نجرى، كانوا يأخذوننا كل خمسة معًا. وكان معى على الشلقانى وشكرى عازر واثنين آخرين. وفوجئنا بصفين من العساكر يحملون كرابيج وأحزمة وسلاسل، وظلوا يضربوننا ونحن نجرى أمامهم. وفوجئت بنفسى أمام أسلاك شائكة وأنه من المحتمل أن يضربوننا بالنار على اعتبار أننا حاولنا الهرب. وأمرونا بخلع ملابسنا ولم نوافق فقطعوها وأوقفونا أمام بعضنا بدون ملابس على الأرض وسحبونى واستجوبونى:

- اسمك ايه؟

- فخرى لبيب.

- صعيدى كمان (وضرب).

- فخرى لبيب ايه؟

- حنا.

- ونصرانى كمان (وضرب)

وكان هناك شاويش اسمه متى وكان يرغب فى الترقية. وكان كل جندى يضرب بقوة يتم ترقيته، وهذا النظام كان يخرج من السجانة أسوأ ما فيهم من شر. وعلقونى وضربونى بالكرباج، وأنزلونى وأكملوا ضربى وأنا على الأرض حتى وقعت وتصوروا أننى قد مت فأوقفوا الضرب. وقالوا للعسكرى أن يذهب بى إلى العنبر، وأثناء ذهابى للعنبر أوقفنى السجان وضربنى مرة أخرى. ذهبت للعنبر وبدأت مرحلة السخرة. كنا حفاة نرتدى ملابس السجن ونخرج كل يوم نعمل فى مزرعة بها شوك وعقارب. وكانوا يروون الشوك بعد أن نقطعه لينمو حتى نبدأ فى عملية إزالته من جديد وهكذا كان المشرف على التعذيب شخص اسمه إسماعيل همت، طرد من الجيش لسوء خلقه، كان صاغا عام ١٩٥٤ وعندما أتيت فى الحبسة الثانية عام ١٩٥٨ وجدته لواء، وله فرقة تعذيب. وقررنا أن نقاوم، وقاومنا الضرب واحتججنا وهددناهم وهو ما أربك الإدارة. كانوا يسخرون منا بعد ضربنا! وأقمنا ما سميناه بالكهوف الثقافية. كان فى الجبل الذى نعمل فيه أماكن فارغة. وكان يجلس البعض منا ليحكى شيئًا ما، أو توعية ما، أو ترجمة ما. وسمينا الكهوف بأسماء مدنية مثل المنتدى الثقافى وسينما مترو. وحاولنا كسر هيبة هذا الشكل من التعذيب، وقاومنا محاولاتهم لتفريغنا وإذلالنا. وهذه المنتديات ستتطور بعد ذلك وتكون نوادى حقيقية بداخل السجن. دخلنا فى نضالات طويلة فى السجن. وسأضرب لكم مثلا، كان هناك قضية الباخرة كليوبترا، وعندما رفض العمال الأمريكان شحنها، وأرسلنا لعبد الناصر رسالة نحتج فيها على هذا الموقف الأمريكى، وقلنا أننا نطالب بالإفراج عنا مع تمسكنا بحقنا فى التنظيم والتعبير. وكان الضابط المسئول عن العنبر ضابط أمن الدولة، فأخذوا البيان وأُرسل إلى همت الذى أمر إدارة السجن بأن تقضى علينا. وكنت أنا وشكرى عازر وإبراهيم فتحى وصادق سعد هم الموقعين على هذا البيان، طلب أن يتم قتلنا فورا، وكنا نحن على علم بما يفعله الضباط ويقولونه. وقال ضابط العنبر أنه هو الذى أرسل الورقة إلى الحكومة ولا يوافق على قتلنا، فقيل

نسحبهم من الطابور ونضربهم، وكنت على علاقة بأحد ضباط السجن الذى قال لى ألا أخرج من عنبرى وكنت أخرج بالطبع. وعرفت بعد ذلك أنهم كانوا ينتظرون أى فرصة للاعتداء علينا لأننا مازلنا نفكر فى السياسة. ولم يستطيعوا المساس بنا غير أن سعد التائه كان قد أرسل رسالة بتوقيعه منفردًا فانفردوا به وضربوه علقة قاتلة. وأقول إنه كانت هناك أوضاع متردية داخل السجن لكننا بدأنا بعمل مسرح وتراجم وقمنا بإحضار كتب من الخارج وكان لدينا مكتبة تاريخية. ولتأمين هذه المكتبة قمنا بالحفر تحت إحدى الغرف ووضعنا فيها الكتب، واستخدمناها مخزنا لم نكن نتسلم أكل أو دواء أو أموال أو كتب، ودخلنا معركة إضراب عن الطعام، استمرت ٢١ يومًا وهى معركة خرافية أيضًا. كنا نقوم بالكشف على الزملاء الذين سيدخلون الإضراب، طبعًا لأن من لديه مرض لا يمكنه أن يدخل الإضراب. كانت أهمية الإضراب أن يحرك الناس فى الخارج وكنا نرسل بيانات للجهات التى تخصنا، ولم نكن قد أرسلنا بكل البيانات وقت أن أعلن موعد الإضراب من لندن. ففوجئنا بالإدارة تتخذ موقفا حادًا فأعلنا إلغاء الإضراب إلى أجل غير مسمى. وهاجمنا الزملاء واتهمونا بأننا خونة تخلينا عن الاضراب".
بدأنا نعمل فى سرية حتى إن الزملاء لم يكونوا يعرفون عنها شيئا. وبعد أن أخرجنا جميع أوراقنا خارج مصر. استدعينا إحدى العائلات التى جاءت للزيارة، وقلنا لهم أن غدا سيبدأ الاضراب، وعليهم أن يأخذوا كل العائلات إلى مبنى المباحث العامة، وسنكون نحن قد بدأنا الإضراب، صباحا. وبدأت الأفواج فى دخول الإضراب. وكانت هناك مظاهرات تحاصر السفارات المصرية فى الخارج وتطالب بالإفراج عنا. وأصبح الأمر قضية دولية. وبعد أن دخلت ثلاث دفعات تبقى المرضى فقط، وفوجئنا فى اليوم السابع بالمرضى يأتون إلينا، ودخلوا معنا الإضراب وكانت معركة هائلة. وجاءوا للتفاوض معنا، ونجحنا فى الإجهاز على المعتقل. كانوا قبل الإضراب يستهدفون إذلالنا وقتلنا فقلنا لهم إننا نحن سوف نقتل أنفسنا بأيدينا فنحن لا نخاف الموت. وبعد الإضراب أمسكنا مفاتيح العنبر، وكنا نبلغ الإدارة بعدد المساجين ونعطيهم التمام، لدرجة أن هناك اثنين هربا من

العنبر، وظللنا ثلاثة أيام نبلغ الإدارة أن التمام مضبوط وهم لا يعرفون شيئا، وبعد ذلك بحثنا كيفية إبلاغ الإدارة بهرب الزملاء، وأخبرنا كل التنظيمات الشيوعية بإخراج أوراقها خارج العنابر وخبأنا كل شئ فى حوش السجن. وبعد ذلك أبلغنا الإدارة. وقال لنا مأمور السجن أن نفتش، وفتشنا المزرعة وفى كل مكان وبالطبع لم نجد أحدًا. بعد ذلك أخذنا المزرعة وزرعنا ٥٣ فدانًا. أصبحنا نحن من نطعم السجن وضباطه. وكان معنا عدد من الزملاء العظام من مهندسى الزراعة، وكان رجال الإصلاح الزراعى يأتون ليعرفوا كيف استصلحنا هذه الأرض. كانت المياه تتجمع فى عين فى مكان عال لتنزل على الأحواض المزروعة، واقترح المهندس فوزى حبشى أن نقوم بتحويل خزان المياه إلى حمام سباحة، وتحقق ذلك فعلا. وجاء أهلنا فى الزيارات وطلبنا منهم مايوهات، فقالوا أننا جننا. وما أكد لهم أننا جننا بالفعل، عندما أعطيناهم عينة من مياه آبار الواحات لتحليلها من أجل إنشاء مزارع سمكية فى هذا المنفى. فى ٦٣-٦٤، جاء مستشار عبد الناصر لمكافحة الشيوعية اللواء حسن مصيلحى، وقال إننا قد أخذنا مكاسب كبيرة وأنه سيتركنا ليأكلنا الرمل، فقط سيفتح بوابة السجن، سيفتح فتحة صغيرة ليمر منها شخص واحد فقط، وهو لن يمر إلا بعد أن يكتب إقرارًا بإدانة الشيوعية واستنكارها، وعدم القيام بأى نشاط سياسى، وقلنا له أن الرمل سيأكله هو. واستطعنا أن ننبت هذا الرمل، وأن نقوم بعمل مسرح وكان مأمور السجن والإدارة والمحافظ يأتون ليحضروا مسرحنا. وأصبح هناك حياة كاملة فى السجن. وكان معنا زميل اسمه "بيزو" وقام بعمل فرن سميناه فرن بيزو. وبنينا فى المزرعة فيلا على النمط المراكشى. ورغم أنهم تركوا وسطنا أربع رفاق مجانين ليقولوا لنا أن الجنون سيكون مصيرنا لكننا استمرينا فى المقاومة. وأنا أعتقد أن الإفراج عنا كان نتيجة هذه المقاومة، والتى هى صفحة ناصعة فى حياة الشعب المصرى لأننا كنا نكافح باسم الشعب المصرى ونحن أبناء هذا الشعب استمرارا لعرابى ومصطفى كامل وسعد زغلول.

الفهرس

منافذ بيع

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مكتبة المعرض الدائم

١١٩٤ كورنيش النيل - رملة بولاق

مبنى الهيئة المصرية العامة للكتاب

القاهرة

ت : ٢٥٧٧٥٠٠٠ - ٢٥٧٧٥٢٢٨ داخلى ١٩٤ - ٢٥٧٧٥١٠٩

مكتبة مركز الكتاب الدولى

٣٠ ش ٢٦ يوليو - القاهرة

ت : ٢٥٧٨٧٥٤٨

مكتبة ٢٦ يوليو

١٩ ش ٢٦ يوليو - القاهرة

ت : ٢٥٧٨٨٤٣١

مكتبة شريف

٣٦ ش شريف - القاهرة

ت : ٢٣٩٣٩٦١٢

مكتبة عرابى

٥ ميدان عرابى - التوفيقية - القاهرة

ت : ٢٥٧٤٠٠٧٥

مكتبة الحسين

مدخل ٢ الباب الأخضر - الحسين - القاهرة

ت : ٢٥٩١٣٤٤٧

مكتبة المبتديان

١٣ش المبتديان - السيدة زينب

امام دار الهلال - القاهرة

مكتبة ١٥ مايو

مدينة ١٥ مايو - حلوان خلف مبنى الجهاز

مكتبة الجيزة

١ ش مراد - ميدان الجيزة - الجيزة

ت : ٣٥٧٢١٣١١

مكتبة جامعة القاهرة

خلف كلية الإعلام - بالحرم الجامعى

بالجامعة - الجيزة

مكتبة رادوبيس

ش الهرم - محطة المساحة - الجيزة

مبنى سينما رادوبيس

مكتبة أكاديمية الفنون

ش جمال الدين الأفغانى من شارع

محطة المساحة - الهرم

مبنى اكاديمية الفنون - الجيزة

مكتبة الإسكندرية

٤٩ ش سعد زغلول – الإسكندرية

ت : ٠٣/٤٨٦٢٩٢٥

مكتبة الإسماعيلية

التمليك – المرحلة الخامسة – عمارة ٦

مدخل (أ) – الإسماعيلية

ت : ٠٦٤/٣٢١٤٠٧٨

مكتبة جامعة قناة السويس

مبنى الملحق الإدارى – بكلية الزراعة –

الجامعة الجديدة – الإسماعيلية

مكتبة بورفؤاد

بجوار مدخل الجامعة

ناصية ش ١١، ١٤ – بورسعيد

مكتبة أسوان

السوق السياحى – أسوان

ت : ٠٩٧/٢٣٠٢٩٣٠

مكتبة أسيوط

٦٠ ش الجمهورية – أسيوط

ت : ٠٨٨/٢٣٢٢٠٣٢

مكتبة المنيا

١٦ ش بن خصيب – المنيا

ت : ٠٨٦/٢٣٦٤٤٥٤

مكتبة المنيا (فرع الجامعة)

مبنى كلية الآداب –جامعة المنيا – المنيا

مكتبة طنطا

ميدان الساعة – عمارة سينما أمير – طنطا

ت : ٠٤٠/٣٣٣٢٥٩٤

مكتبة المحلة الكبرى

ميدان محطة السكة الحديد

عمارة الضرائب سابقًا – المحلة

مكتبة دمنهور

ش عبدالسلام الشاذلى – دمنهور

مكتب بريد المجمع الحكومى – توزيع

دمنهور الجديدة

مكتبة المنصورة

٥ ش السكة الجديدة – المنصورة

ت : ٠٥٠/٢٢٤٦٧١٩

مكتبة منوف

مبنى كلية الهندسة الإلكترونية

جامعة منوف

توكيل الهيئة بمحافظة الشرقية

مكتبة طلعت سلامة للصحافة والإعلام

ميدان التحرير – الزقازيق

ت : ٠٥٥٢٣٦٢٧١٠ – ٠١٠٦٥٣٣٧٣٣٢

مكتبـات ووكـلاء
البيع بالدول العربية

لبنان

١ - مكتبة الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع صيدنايا المصيطبة - بناية الدوحة- بيروت - ت: ٩٦١/١/٧٠٢١٣٣

ص. ب : ٩١١٣ - ١١ بيروت - لبنان

٢ - مكتبة الهيئة المصرية العامة للكتاب

بيروت - الفرع الجديد - شارع الصيدانى - الحمراء - رأس بيروت - بناية سنتر ماريا

ص. ب : ١١٣/٥٧٥٢

فاكس: ٠٠٩٦١/١/٦٥٩١٥٠

سوريا

دار المدى للثقافة والنشر والتوزيع -

سوريا - دمشق - شارع كرجيه حداد - المتفرع من شارع ٢٩ أيار - ص. ب: ٧٣٦٦ - الجمهورية العربية السورية

تونس

المكتبة الحديثة ـ ٤ شارع الطاهر صفر- ٤٠٠٠ سوسة - الجمهورية التونسية .

المملكة العربية السعودية

١ - مؤسسة العبيكان - الرياض

(ص. ب: ٦٢٨٠٧) رمز ١١٥٩٥ - تقاطع طريق الملك فهد مع طريق العروبة - هاتف: ٤٦٥٤٤٢٤ - ٤١٦٠٠١٨ .

٢ - شركة كنوز المعرفة للمطبوعات والأدوات الكتابية - جدة - الشرفية -

شارع الستين - ص. ب: ٣٠٧٤٦ جدة : ٢١٤٨٧ - ت : المكتب: ٦٥٧٠٧٢٢ - ٦٥١٠٤٢١ - ٦٥١٤٢٢٢ - ٦٥٧٠٦٢٨.

٣ - مكتبة الرشد للنشر والتوزيع -

الرياض - المملكة العربية السعودية - ص. ب: ١٧٥٢٢ الرياض: ١١٤٩٤ - ت: ٤٥٩٣٤٥١.

٤ - مؤسسة عبد الرحمن السديرى الخيرية - الجوف -

المملكة العربية السعودية - دار الجوف للعلوم ص. ب: ٤٥٨ الجوف - هاتف: ٠٠٩٦٦٤٦٢٤٣٩٦٠ فاكس: ٠٠٩٦٦٤٦٢٤٧٧٨٠

الأردن - عمان

١ - دار الشروق للنشر والتوزيع

ت: ٤٦١٨١٩٠ - ٤٦١٨١٩١

فاكس: ٠٠٩٦٢٦٤٦١٠٠٦٥

٢ - دار اليازورى العلمية للنشر والتوزيع

عمان - وسط البلد - شارع الملك حسين

ت: ٩٦٢٦٤٦٢٦٦٢٦ +

تلفاكس: ٩٦٢٦٤٦١٤١٨٥ +

ص. ب: ٥٢٠٦٤٦ - عمان: ١١١٥٢ الأردن.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب